Néstor García Canclini

ARTE POPULAR Y SOCIEDAD EN AMERICA LATINA



grijalbo

ARTE POPULAR Y SOCIEDAD
EN AMÉRICA LATINA

EDITORIAL GRIJALBO, S. A.,
Av. Granjas 82, México 16, D. F.

PRIMERA EDICIÓN

IMPRESO EN MÉXICO



PRINTED IN MEXICO

Indice

Introducción

Este libro surge de las experiencias de arte popular realizadas en América Latina en los últimos años. Queremos presentar un panorama de las obras y del pensamiento de los artistas de teatro, plástica y cine que están cambiando la función social del arte al extenderlo a públicos nuevos, que buscan canales de comunicación no convencionales y abren sus obras a la participación de los espectadores. Pero además de sistematizar estas experiencias y reflexiones, deseamos repensar sus fundamentos estéticos en relación con las transformaciones sociales. Los cambios en el arte y la sociedad han hecho estallar las categorías estéticas producidas por la filosofía de los últimos siglos, la que ordenó el sistema de "las bellas artes", y reclaman, para ser explicados, que establezcamos un nuevo marco teórico, apoyado en las ciencias sociales.

Se ha dicho que en nuestro siglo está ocurriendo una transformación tan sustancial en la concepción del arte como la del Renacimiento. En aquel momento se pasó de la estética clásica (canónica, artesanal, intelectualista) a la concepción moderna (caracterizada por la libre invención de formas, la "genialidad" individual de los artistas, la autonomía de las obras y su contemplación "desinteresada").* En las últimas décadas, la concepción moderna o liberal es cuestionada por las vanguardias artísticas y por críti-

* Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, 1970, Martínez Roca, pág. 128.

cas sociopolíticas: de acuerdo con los cambios económicos y sociales que buscan la democratización y el desarrollo de la participación popular, nuevas tendencias artísticas tratan de reemplazar el individualismo por la creación colectiva, ven la obra ya no como el fruto excepcional de un genio sino como producto de las condiciones materiales y culturales de cada sociedad, piden al público, en vez de una contemplación irracional y pasiva, su participación creadora.

La búsqueda de un arte popular adecuado a las exigencias sociales contemporáneas tiene ya una larga trayectoria, que podría remontarse a comienzos del siglo. Pero su desarrollo generalizado en América Latina ha ocurrido en los últimos diez o quince años. Ha sido necesario que, además de las experiencias "espontáneas" de arte popular y de los esfuerzos aislados de artistas de vanguardia por "acercarse" al pueblo, aparecieran nuevas condiciones económicas, sociales y culturales: el desarrollo industrial y tecnológico, la formación de grandes concentraciones urbanas, la agudización de las contradicciones del capitalismo dependiente y del sistema cultural burgués, y, sobre todo, el avance de la conciencia política y de los movimientos de liberación.

En estos últimos quince años hemos visto surgir en nuestro continente más de un centenar de conjuntos teatrales que recrean, mediante trabajos colectivos, la vida cotidiana de los barrios populares en Colombia, Argentina, México y Chile, representan por primera vez en quechua la historia del Perú y en guaraní la del Paraguay, inventan procedimientos para estimular la interacción entre actores y público, para convertir la ilusión escénica en conciencia crítica. El Cinema Novo brasileño en su primera etapa, el Instituto de Cine cubano y realizadores argentinos, chilenos, bolivianos, mexicanos y colombianos muestran realidades hasta ahora ignoradas, lo hacen con técnicas originales de montaje, ensayan combinaciones inéditas del documental y

la ficción, y buscan superar la mercantilización y la censura del cine oficial canalizando a través de organizaciones populares, fuera del circuito comercial, la difusión masiva de sus trabajos. Cada vez mayor número de plásticos y músicos pasa de la solemnidad de las galerías y las salas de concierto a las plazas u otros lugares donde públicos ajenos a los rituales elitistas puedan compartir con ellos la experiencia creadora. La incorporación de lectores de clase media ha multiplicado varias veces la audiencia de la literatura latinoamericana, y ésta respondió al nuevo público renovándolo mediante la experimentación formal y adaptando la escritura a otros modos de comunicación; los poetas escriben letras de canciones, los dramaturgos trabajan en los medios de comunicación masiva y muchos narradores enriquecen los vínculos de sus ficciones con la historia realizándolas a partir de documentos y grabaciones, componiendo sus textos, más que por explosiones subjetivas, a través de investigaciones y montajes de discursos no literarios.

Junto con estos hechos, que transforman las artes reconocidas como tales por las estéticas modernas, otros sistemas de signos extienden su vigencia y reclaman atención. Los afiches, la televisión y la "música de consumo", medios de comunicación que por su carácter nuevo y masivo se hallan proscriptos del campo del "arte", están siendo reconocidos y obligan a repensar las categorías de legitimidad y valoración estética. Lo mismo ocurre con manifestaciones de arte popular —las artesanías y músicas indígenas, los murales y canciones políticos—, juzgadas ahora del mayor interés para la búsqueda de nuestra identidad cultural. Nuevos artistas, nuevas obras y nuevos públicos, nuevas relaciones entre autores y espectadores, un modo distinto de nombrar una realidad hasta hace poco negada e imaginar su transformación en el seno del pueblo, requieren que junto con el arte cambie la manera de concebirlo y estudiarlo: la teoría y la metodología de la estética.

La estrecha relación de las nuevas manifestaciones ar-

tísticas con las transformaciones sociales vuelve evidente algo que es válido para el arte de todas las épocas: la necesidad de analizarlo junto con su contexto histórico. Es por eso en las ciencias sociales donde encontramos los conceptos y modelos para la comprensión del arte que las estéticas tradicionales, distraídas en especulaciones metafísicas sobre la belleza, no pueden ofrecer. Hemos tratado de extraer de los estudios socioeconómicos sobre América Latina los instrumentos para comprender la dependencia de nuestro arte respecto de las metrópolis, la desigual participación de las clases sociales en la creación y recepción artísticas; los estudios antropológicos sobre las culturas americanas nos han permitido replantear desde el conocimiento científico las polémicas acerca de la cultura nacional y popular; los trabajos de sociólogos y semiólogos sobre los medios de comunicación ayudan a reenfocar la problemática del arte en el marco de las comunicaciones masivas. Por cierto, no se trata de "aplicar" mecánicamente el saber de las ciencias sociales, pretensión que ha merecido frecuentes resistencias por la matriz positivista dominante en el origen de varias de ellas, por sus dificultades para explicar aspectos particulares del proceso artístico y por estar asociados algunos de sus conocimientos a los proyectos expansivos de Europa y los Estados Unidos. Al intentar un estudio científico del arte en nuestro continente, replantearemos críticamente las relaciones entre las distintas disciplinas en función del campo estético, revisaremos sus supuestos ideológicos en el marco del proceso de liberación latinoamericano.

En síntesis, se trata de descentrar el estudio del arte de la obra, o de una Belleza idealizada, y pasar a analizarlo como un proceso social y comunicacional. Esto equivale a incluir en el fenómeno artístico el autor, la obra, los difusores y el público. Hemos querido ver de qué manera el uso del modelo socioeconómico que explica la producción, distribución y consumo de los bienes contribuye a comprender la circulación y apreciación del arte; en qué medida el modelo comunicacional de emisor-mensaje-código-canal-receptor puede dar cuenta de la formación de los fenómenos estéticos. Nos proponemos explicitar qué consecuencias tiene esta visión global del arte —como proceso que va del autor hasta el público y no como una mera colección de obras— sobre su estudio y sobre una práctica coherente con las transformaciones sociales.

Para repensar la función social del arte necesitamos una teoría de las relaciones del arte con la sociedad. Por eso, este libro dedica su primera parte a la elaboración estética. La segunda quiere trazar, sobre esa base, las grandes líneas de una historia social del arte en América Latina. En la sección final, ofrecemos a la vez una panorama selectivo de las nuevas experiencias en plástica, teatro y cine, y una evaluación de sus resultados, con el fin de extraer su estética implícita y confrontarla con la reflexión teórica inicial. No obstante preferir este orden de lectura, el libro está concebido, al modo de las obras abiertas del arte contemporáneo, como un texto con varias entradas: cada sección constituye una unidad en sí misma, de modo que quien desee comenzar informándose sobre las experiencias de arte popular puede abrirlo primero en la tercera parte, o quien se interese más por la historia social empezará por la segunda. Sabemos que el camino tradicionalmente preferido por los artistas es partir de las experiencias y llegar después a la teoría, aunque hay artistas contemporáneos (por ejemplo, los conceptualistas) que proceden a la inversa. Nuestro deseo es ofrecer un lugar donde lo que han hecho los artistas y lo que han escrito los científicos sociales sea reunido y discutido.

Quizá una de las funciones del arte sea, como dijeron los surrealistas, manifestar en lo real lo maravilloso. Pero también pensamos que una tarea básica del arte actual latinoamericano es descubrir en lo maravilloso lo real. Para eso necesitamos, además de "la buena voluntad" de los

artistas para insertar su arte en la historia, una concepción clara sobre la estructura social y sobre las relaciones del arte con ella. Un arte de liberación necesita una estética que no lo contradiga.

Primera parte

TEORIA DEL ARTE Y CIENCIAS SOCIALES

I

Objeto y método de la estética

1. Qué es el arte: una pregunta etnocéntrica

> *"Stephen Dédalus, que no en vano se había educado con los jesuitas y se sentía, por lo tanto, muy atraído por la casuística, se planteaba problemas del tipo de '¿es válido el bautismo con agua mineral?' o bien 'si se roba una libra esterlina y a partir de ella se hace una fortuna, ¿hay obligación de devolver la fortuna entera?' Y aplicando su mentalidad casuística a la estética se preguntaba: 'si un hombre que desmenuza en un arrebato de furia un pedazo de madera logra esculpir en ella la imagen de una vaca ¿esta imagen es una obra de arte?' Y si no lo es, ¿por qué?"*
>
> Umberto Eco[1]

La tesis central de las estéticas modernas es que lo artístico se da esencialmente en la obra de arte y que ésta es autónoma.[2] Las obras son diferenciadas de los demás objetos

[1] U. Eco, *op. cit.*, *pág.* 187.
[2] En la caracterización que sigue reunimos aquellos rasgos de

de la vida social, se las considera parte del "mundo del espíritu" y por lo tanto ajenas a las condiciones de producción, difusión y consumo que en cada sociedad constituyen el sentido de los objetos. Se supone que las obras de arte trascienden los cambios históricos y las diferencias culturales, y por eso están siempre disponibles para ser gozadas —como "un lenguaje sin fronteras"— por hombres de cualquier época, nación o clase social: para recibir su "revelación", según el vocabulario de filósofos como Juan Luis Guerrero, basta cultivar una actitud de "contemplación" y "acogimiento".[3] Este acceso irracional y pasivo del público es el correlato de la inspiración o el genio atribuidos al creador para justificar el carácter excepcional de las obras. Con lo cual la estética liberal no ofrece explicaciones racionales sobre el proceso de producción ni sobre el proceso de recepción del arte; sólo se interesa por la obra como objeto fetichizado: es, como lo deseaba Guerrero, una estética "operocéntrica".

Desde esta prespectiva fue fácil responder a la pregunta ¿qué es el arte? En el mismo modo de formularla se presu-

las estéticas modernas que las distinguen de cualquier otra y que se repiten en la mayoría de los autores que las representan. Por cierto, existen muchas definiciones parciales del arte que no tomamos en cuenta en la medida en que sólo expresan a algunos teóricos o tendencias; Adolfo Sánchez Vázquez ha realizado una tipología de las principales, en las que el arte es considerado "como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana)" (A. Sánchez Vázquez, *La definición del arte*, en *Estética y marxismo*, Era, México, 1970, tomo I, pág. 152.

[3] Estas expresiones, u otras de equivalente irracionalidad (intuición, etc.) pululan en las estéticas modernas desde Kant hasta Croce, Heidegger y Dufrenne. Nosotros la tomamos de la *Estética operatoria en sus tres direcciones*, de J. L. Guerrero (Buenos Aires,

ponía que lo que se buscaba era una esencia invariable, y al desconectar las obras de sus condiciones de producción y recepción, se podía imaginar que eran siempre iguales a sí mismas, que su sentido no variaba al cambiar de clase social o cultural. Esta universidad abstracta nunca existió en los hechos, y sólo alcanzó cierta vigencia en los últimos siglos por la imposición de los patrones estéticos europeos y norteamericanos a los países dependientes. Junto con la dominación económica, los países imperialistas impusieron su concepción estética a casi todas las culturas contemporáneas, y aun llegaron a extenderla al pasado: en los museos reunieron —como si se tratara de lo mismo— objetos de diferentes pueblos, y con aquéllos que no pudieron apropiarse armaron "museos imaginarios" reproduciéndolos en las páginas de las historias del arte.

Así los productos más diversos de todas las épocas fueron ordenados en un único sistema por la óptica de la Europa burguesa. Para que nuestro arte fuera reconocido en los panteones de las grandes obras, los latinoamericanos teníamos que someternos de dos maneras: imitando a los maestros de las metrópolis, y entregando a sus museos nuestras obras para que sus peculiaridades, sus referencias a un modo de vida "primitivo" o "subdesarrollado", fueran casi borradas, reducidas a un leve toque de exotismo, por la uniformidad de las vitrinas y los catálogos.

Pero ¿es posible reunir bajo el común nombre de *arte* hechos tan diversos como las pinturas rupestres, las máscaras africanas, las vasijas de los indios americanos, los vitrales

1956 y 1967, tomos I, II, III), quizá el tratado más ambicioso y orgánico escrito en nuestro continente, porque nos interesa registrar de qué modo actuó la ideología liberal en los autores latinoamericanos. Quien desee conocer los manifiestos originales, puede leer, entre otros, de B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (F. Beltrán, Madrid, 1926), de M. Heidegger, *El origen de la obra de arte* (en *Arte y poesía*, FCE, Bs. As., 1958) y de M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'experience esthétique*, Paris, PUF, 1967.

medievales, las esculturas renacentistas, la pintura de caballete, los murales mexicanos, los ready-made, los happenings y los afiches cubanos o polacos? Esta enumeración, pese a agrupar sólo experiencias del campo plástico, incluye realidades tan dispares como objetos religiosos, obras de arte que pretendieron no tener otro fin que el estético, medios de comunicación masiva, y hechos como el ready-made y el happening a través de los cuales se buscó la disolución del concepto de obra. También es evidente la dificultad de someter a una definición única acontecimientos en los que las relaciones entre el autor y la obra, y entre ésta y el público, es tan disímil como en las pinturas rupestres, los cuadros de Rembrandt y los murales mexicanos: las figuras rupestres eran trazadas con una finalidad mágico-religiosa y no esperaban ser apreciadas por sus valores plásticos o cromáticos, como lo demuestra su ubicación en las zonas más oscuras de las cavernas; por el contrario, esos valores fueron cultivados en la pintura rembrandtiana, según lo revela su trabajo con el claroscuro; y los murales mexicanos se distinguen de ambos por su destino público, su carácter monumental y el propósito de testimoniar acontecimientos históricos.

Si es tan difícil establecer criterios de conjunto dentro de un solo campo artístico, mucho más lo será si abarcamos también la música, el teatro, la arquitectura. El lugar que cada una de estas artes tenía en el sistema estético burgués ha estallado por el desarrollo de las mismas, y las nuevas relaciones entre ellas generaron formas mixtas que desbordan el orden consagrado por las academias y las escuelas de bellas artes: ¿qué sentido tiene seguir enseñando grabado, pintura y escultura en talleres separados, o para ser más radicales, cómo es posible que los alumnos de música ignoren durante toda su carrera lo que estudian los de artes visuales, y éstos la música, en medio de un desarrollo cada vez más impresionante de los medios audiovisuales? Los innumerables procedimientos para la reproducción masiva de

los mensajes (fotografía, cine, televisión, cassettes, grabadoras, fotocopiadoras, videotape, etc.) han convertido en un capricho lujoso y anacrónico la exigencia de que las obras artísticas sean únicas e irrepetibles. El acceso masivo al consumo del arte posibilitado por los nuevos medios de comunicación y la extensión de la creatividad estética al diseño, la moda, la vida cotidiana, vuelven insostenible la defensa de su autonomía y de la genialidad excepcional de los creadores. La contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción artísticas desarrollada por el sistema capitalista ha erosionado la ideología con que la burguesía justificó, en su auge, su modo de concebir el arte, y revela la arbitrariedad con que impuso esa concepción a las culturas dependientes.

Si han caducado las definiciones metafísicas y universalistas sobre la esencia del arte, ¿debemos resignarnos a que su conocimiento esté fragmentado en tantas estéticas como modos históricos y sociales existen? Si es cuestionable filosófica y políticamente la pretensión burguesa de reducir la diversidad de las obras a su concepción del arte, ¿queda alguna otra posibilidad de superar el relativismo y establecer, más allá de las poéticas de cada movimiento, una definición de validez universal? ¿Es posible determinar criterios generales de valoración, mejor fundados que los gustos de cada hombre, cada clase o cada periódico histórico? ¿Es correcto preguntar en forma general: ¿"qué es el arte"?

La pregunta misma es puesta entre signos de interrogación. No sólo han perdido vigencia las respuestas de la estética liberal; su modo de plantear los problemas se revela viciado. Una teoría contemporánea del arte, compatible con su práctica actual y con lo que hoy sabemos de lo que ella fue en otras épocas y otras culturas, debe abolir la formulación ahistórica, metafísica, de la pregunta por el ser del arte, y partir de un planteamiento del problema que haga posible definiciones y categorías sociohistóricas. Por eso pensamos que el primer interrogante debe ser: ¿qué es lo

que hace a un objeto obra de arte y permite diferenciarlo de los demás objetos?

2. Forma y función: el origen social del gusto

Desde Kant hasta Umberto Eco la mayoría de los teóricos de la estética afirma que la experiencia artística se produce cuando en la relación entre un sujeto y un objeto *prevalece la forma sobre la función*. Si por ejemplo quiero anotar una dirección y me prestan un lápiz cuyo diseño me atrae, la percepción propiamente estética, detenida sobre la forma del objeto, posterga el acto práctico y elimina momentáneamente la función del lápiz. Este predominio de la percepción formal ¿es producido por una intención del observador o por una propiedad del objeto? La vacilación entre las soluciones subjetivistas y objetivistas, la dificultad para establecer el origen determinante del hecho estético, se acentúa en las últimas décadas en la medida en que crece la fugacidad de las modas artísticas y la conciencia de los múltiples factores que pueden intervenir para que un mismo objeto entre o salga del campo del arte. En cierta perspectiva, parecería que la línea demarcatoria entre los objetos instrumentales y los artísticos dependiera de la intención del sujeto que percibe; pero en otro sentido, es evidente que algunos objetos poseen mayor ductilidad para suscitar experiencias estéticas. En rigor, lo que ocurre es que ambos —el observador y los objetos— están determinados por un sistema de convenciones que, en la distribución de funciones sociales, adjudica en cada cultura y en cada período los atributos de instrumentalidad y esteticidad, los rasgos diferenciales y sus combinaciones posibles. "El gusto clásico, observa Panofsky, exigía que las cartas privadas, los alegatos jurídicos y los escudos de los héroes fueran artísticos. . ." "en tanto el gusto moderno reclama que la arquitectura y los ceniceros sean *funcionales*".[4] Las normas que establecen qué objetos deben reunir cualidades estéticas o las que exigen que algunos objetos artísticos, para estar realmente logrados, cumplan requisitos prácticos, son determinadas por el sistema productivo. Y son sus transformaciones, o el traslado de un sistema de producción a otro, lo que ha convertido por ejemplo a las máscaras africanas o las vasijas precolombianas de objetos religiosos o domésticos en obras de arte. Los modos en que lo estético se ha combinado con lo práctico, con lo religioso, con lo erótico, con lo mercantil, o se ha separado de ellos, provocando en cada período distintas reacciones, está regulado por las demandas sociales y por la organización general de satisfacción de esas necesidades fijada por cada modo de producción.

Lo estético no es, entonces, ni una esencia de ciertos objetos ni una disposición estable de lo que se llamó "la naturaleza humana". Es un modo de relación de los hombres con los objetos, cuyas características varían según las culturas, los modos de producción y las clases sociales. La definición de lo estético como el predominio de la forma sobre la función no es válida para todas las épocas, sino para el arte producido en el capitalismo como consecuencia de la autonomización de ciertos objetos o ciertas cualidades de algunos objetos. En la segunda parte de este libro analizaremos la formación de este modo particular de percibir el arte y los problemas que plantea su actual agotamiento. Lo que nos interesa ahora es dejar claro que la distinción entre las obras de arte y los demás objetos, y la especificación de la actitud estética adecuada para percibir "lo artístico", son el resultado de convenciones relativamente arbitrarias, cuya única "legitimidad" está dada por las necesidades del sistema de producción y por la reproducción de las actitudes

[4] E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970, págs. 23-24.

consagradas como estéticas por la educación. Como lo demostró Pierre Bourdieu, la historia del gusto, individual y colectivo, desmiente que objetos tan complejos como las obras de arte sean capaces de suscitar, por sus meras propiedades formales, preferencias naturales. "Sólo una autoridad pedagógica puede romper continuamente el círculo de la "necesidad cultural", condición de la educación que supone la educación, constituyendo la acción propiamente pedagógica como capaz de producir la necesidad de su propio producto y la manera adecuada de satisfacerla. Al designar y al consagrar ciertos objetos como dignos de ser admirados y gustados las instancias que, como la familia o la escuela, son investidas del poder delegado de imponer un arbitrario cultural, es decir, en el caso particular, el arbitrario de las admiraciones, pueden imponer un aprendizaje al término del cual estas obras aparecerán como intrínsecamente, o mejor, naturalmente dignas de ser admiradas o gustadas. En la medida en que produce una cultura (en el sentido de competencia) que no es más que la interiorización del arbitrario cultural, la educación familiar o escolar tiene por fin ocultar cada vez más completamente, por la inculcación de lo arbitrario, lo arbitrario de la inculcación, es decir, las cosas inculcadas y las condiciones de su inculcación".[5]

Si el gusto por el arte, y por cierto tipo de arte, es producido socialmente, la estética debe partir del análisis crítico de las condiciones sociales en que se produce lo artístico. Este conocimiento no podemos obtenerlo de las reflexiones metafísicas sobre la belleza, encerradas en la intimidad del artista con su obra y en obras deshistorizadas por las galerías, los museos y las salas de concierto. Las categorías del racionalismo y del misticismo romántico, que retuvieron a los estudios estéticos en un nivel precientífico y

[5] P. Bourdieu, *Sociologie de la perception esthétique*, en *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Connaissance, 1969, pág. 163.

encubrieron las condiciones sociales que originan el arte, deben ser reemplazadas por una estética instruida por las ciencias sociales y de la comunicación.

Los artistas han tomado ocasionalmente aportes de las ciencias para ajustar sus técnicas de composición o fundamentarlas en un conocimiento más riguroso que el de las especulaciones metafísicas. Pero tal apropiación fue casi siempre caprichosa, sin cumplir con las exigencias de sistematicidad y el descentramiento de la subjetividad del artista a la objetividad social requeridos por el trabajo científico (véanse, por ejemplo, las relaciones del surrealismo con Marx y Freud). De este modo, no se logró producir más que lo que Arvatov llamó "una serie de disciplinas para andar por casa, pseudo-ciencias estéticas que en realidad sólo eran teorías auxiliares que no venían el objeto desde un ángulo científico sino a través de tendencias artísticas concretas (por ejemplo, la teoría impresionista de los colores, la 'ciencia' de la perspectiva, la gama musical, etc.)".[6]

Pero por cierto no basta con cumplir los requisitos de cientificidad establecidos por la epistemología de las ciencias naturales y exactas. Si el estudio del arte aún carece de suficiente rigor no es sólo por las resistencias de la perspectiva "humanista", más atenta al análisis sensorial de los estilos y sus implicaciones filosóficas que a su origen socioeconómico. También es cierto que el propio arte, como objeto de estudio, presenta particularidades que no lo vuelven fácilmente asimilable a otros hechos respecto de los cuales las ciencias sociales demostraron su poder explicativo. Es sintomático que sociólogos del arte de orientación diversa coincidan en señalar los mismos obstáculos preliminares para el análisis de los fenómenos estéticos. Un discípulo de Gurvitch como Jean Duvignaud, un funcionalista como Vytautas Kavolis y un casi marxista como Arnold Hauser abren sus

[6] B. Arvatov, *Arte y producción*, Madrid, Alberto Corazón, 1973, págs. 92-93.

respectivos textos[7] enfrentando tres dificultades para la existencia de una sociología del arte: la ya citada disposición humanista tradicional de los estudios artísticos, el carácter complejo y singular del fenómeno estético y las limitaciones de la estructura científica de la sociología para encarar un campo como éste.

Respecto del carácter de los hechos artísticos, los tres autores reconocen que son el resultado de una multiplicidad de vivencias, procedentes de campos diversos: "Si bien todo arte está condicionado socialmente, no todo en el arte es definible socialmente" —afirma Hauser.[8] Y respecto de las limitaciones de la sociología para encarar su estudio, el mismo autor menciona dos: 1) una "insuficiencia metódica", según él debida a que es propio de la explicación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones, fuera del conjunto en el que aparecen, y que sin embargo contribuyen a su sentido; y 2) "el lenguaje relativamente inexpresivo" en que explica los fenómenos artísticos: "Categoría tales como las de cortesano, burgués, capitalista, urbano, conservador, liberal, etc., no sólo son demasiado angostas y esquemáticas, sino también demasiado rígidas para expresar la peculiaridad de una obra artística".[9]

Otros autores han señalado la traba que coloca a la sociología para el estudio del arte la matriz positivista prevaleciente en su origen, y aun en tendencias actuales, que lleva a simplificar el dato empírico y reducir las relaciones entre los hechos a un ordenamiento formal y cuantitativo. Cuando Pierre Francastel dice que "la idea de que esta obra de arte pueda tener una significación propia, irreductible a cualquier otra, no surge, en general, en el pensamiento

[7] Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, París, PUF, 1967, caps. I y II; Vytautas Kavolis, *La expresión artística: un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970, cap. I; Arnold Hauser, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973, cap. I.

[8] A. Hauser, *op. cit.*, pág. 20.

[9] A. Hauser, *op. cit.*, pág. 29.

de los sociólogos",[10] está expresando una suspicacia anticientífica frecuente entre los artistas e historiadores del arte, pero también está diciendo algo verdadero respecto de un buen número de sociólogos. Alphons Silbermann y Robert Escarpit, dos de los principales representantes del empirismo en la sociología del arte, exigen que cada investigador se limite a la constatación de hechos y elimine todo apriorismo en su estudio. "Lo real —dice Silbermann— debe en todas las circunstancias constituir la ley suprema",[11] y las únicas generalizaciones permitidas son aquéllas que surgen de la estricta observación de los hechos. Esta reducción de los procesos artísticos a su aparición empírica y cuantificable favoreció algunos descubrimientos en la sociología de la comunicación, la difusión y la recepción del arte, o sea donde las encuestas y las estadísticas cumplen un papel importante. Pero semejante ascetismo metodológico impide avanzar en la sociología de la creación artística, y en aspectos de la comunicación y la recepción que no se dejan atrapar mediante procedimientos cuantitativos. En un coloquio sobre sociología de la literatura, Lucien Goldmann contesta a Escarpit y Silbermann que los métodos empiristas pueden ayudar a entender por qué entre los diez mil libros que fueron escritos, nueve mil novecientos noventa y nueve han sido olvidados y uno solo ha sobrevivido, pero no nos pueden decir a qué se debe que el libro que sobrevivió haya sido escrito.[12]

Por otra parte, esta fetichización del dato empírico desconoce que todo dato llega a ser tal a partir de una teoría y un método que hacen posible captarlo en conexión con otros datos, sin los cuales sería insignificante. La acumula-

[10] P. Francastel, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972, pág. 12.

[11] Alphons Silbermann, *Situación y vocación de la sociología del arte*, en Silbermann y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, pág. 13.

[12] Roland Barthes y otros, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1969, pág. 27.

ción más simple de hechos, sin agregarles ningún comentario, implica ya una "interpretación", un modelo a priori que permite conocer, percibir cada hecho en la trama que le confiere identidad y sentido. El principio positivista de que el científico no sabe nada de antemano es falso, puesto que sólo podemos conocer lo que somos capaces de situar en un conjunto. Y todo conjunto supone una selección. Como afirmó Yan Kott en el coloquio citado, cada agrupación de hechos es "una antología de hechos".[13]

No obstante, algunos sociólogos funcionalistas aceptan flexibilizar sus patrones científicos e incorporar nuevas metodologías. Por ejemplo, Kavolis, refiriéndose a "la naturaleza esquiva de los datos artísticos", admite que los métodos más rigurosos de la sociología resultan menos fecundos si se aplican al arte que a otros ámbitos de la conducta humana. Propone, entonces, que el sociólogo no trabaje sólo con procedimientos cuantitativos, sino también con "caracterizaciones cualitativas suministradas por la sensibilidad (altamente desarrollada) de los historiadores del arte", y seleccione "casos individuales estratégicos para realizar los tipos más flexibles de comparación".[14]

Más allá de estas dificultades preliminares al estudio de la relación entre arte y sociedad, hay un cojunto de problemas en el estudio mismo, ampliamente debatidos en los últimos años. Estos problemas, en los cuales queremos concentrarnos en los próximos capítulos, pueden resumirse en los tres siguientes:

1) Para que el estudio del arte desde las ciencias sociales tenga sentido es necesario que exista una correlación entre las formas artísticas y las estructuras sociales. ¿De qué carácter es esa correlación? ¿Tiene el aspecto de una interacción o una dependencia? ¿Relativa o absoluta? Y si es relativa, ¿en qué sentido el arte está determinando y en qué sentido es autónomo?

2) ¿Cómo se combinan los análisis de las distintas ciencias sociales y los diferentes niveles del hecho artístico estudiados por cada una: el análisis socioeconómico, que considera la producción, la circulación y el consumo de las obras; el estudio lingüístico y semiológico que atiende a la comunicación de los mensajes; las investigaciones psicoanalíticas que revelan su estructura inconciente?

3) Teniendo en cuenta que dichas ciencias nacieron en la Europa moderna, asociadas a un proceso histórico, social y cultural que tiene coincidencias parciales y a la vez notables diferencias con el de América Latina, ¿qué legitimidad tienen esos métodos y teorías científicos para el estudio de la producción artística americana, qué valor explicativo puede reconocérseles? ¿Pueden ser complementados con otros modos de conocimiento no científico? ¿Sería incluso el arte un medio de conocimiento?

[13] *Idem*, *pág.* 113.
[14] Kavolis, *op. cit.*, pág. 10.



II

Sociología del arte y estética

Si la estética sufre la inconsistencia de una disciplina en revisión radical de sus fundamentos y sus métodos, la sociología del arte no existe aún como ciencia, o sea con una teoría debidamente establecida y un conjunto de investigaciones empíricas que avalen tal teoría. Es más bien un *campo de problemas,* vagamente delimitado por unos pocos estudios de orientaciones divergentes. Se trata, sin embargo, de problemas cruciales para el avance de la estética, de la historia del arte y del arte mismo. Tres de esos problemas nos parecen claves: determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el carácter de esta relación y en qué consisten las semejanzas y las diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales.

A fines del siglo XIX surge en Europa un movimiento de reacción contra las ilusiones del "arte por el arte". Bajo la influencia del positivismo, se rechaza el carácter autónomo atribuido a los objetos estéticos y se busca explicarlos refiriéndolos al conjunto al que pertenecen. Hippolyte Taine afirma que ese conjuto en el que la obra se vuelve inteligible puede tener varios grados de generalidad: en primer lugar, es la producción total del artista. Pero éste, a su vez, depende de un círculo mayor, que es "la escuela o familia de artistas del mismo país y de la misma época".[1] Y esta

[1] H. Taine, *Philosophie de l'art,* París, Hachette, tomo I, pág. 3.

escuela se halla incluida, por su parte, "en el mundo que la rodea", o sea que "para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, hay que representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres de la época".[2] Tal metodología constituye un avance respecto de las concepciones que reducían el estudio del arte al análisis de obras aisladas, o si no, a explicarlas en conexión con la personalidad del artista. Pero carece de solidez por la imprecisión con que habla del "medio" que envuelve la obra: definirlo como "mundo", "espíritu" o "costumbres de la época" no ayuda a comprender qué aspectos del medio condiciona al arte, mediante qué mecanismos, con qué fines. No todo lo que existe en la sociedad influye sobre el campo artístico, menos aún en sociedades altamente especializadas, donde las relaciones de cada actividad profesional se efectúan sólo con un pequeño sector de la totalidad social. Luego, hay que distinguir dentro del conjunto de la sociedad qué aspectos cumplen el papel de condiciones de producción del arte, y demostrar, además, que tales condicionamientos han dejado huellas en las obras. Para eso debe contarse con una teoría de la sociedad, en la que se ubique al arte y se definan sus relaciones con las demás actividades.

Lo curioso es que la ambigüedad de Taine, comprensible en un precursor, persiste en autores contemporáneos que trataron de establecer con un enorme aparato documental vínculos más precisos entre obra y sociedad. Es el caso de Aby Warburg y la escuela generada por sus trabajos.[3] El representante más meritorio de esta corriente es Erwin Panofsky, quien elaboró minuciosas interpretaciones de obras de diversas épocas empleando un arsenal de información literaria, teológica, científica, política, etc., del periodo en que cada obra fue producida y de las épocas en que pueden

[2] *Idem*, pág. 7.

[3] Aby Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig, 1902.

rastrearse sus antecedentes icónicos. Para Panofsky un estudioso del arte se diferencia de un espectador ingenuo porque evita imponer sus perspectivas a los objetos ajenos a su cultura o su época, y busca en cambio recopilar todos los datos disponibles sobre el autor, el medio, otras obras de la misma clase: "leerá viejos libros de teología o mitología a fin de identificar el tema y además tratará de determinar su situación histórica y de separar la contribución particular de su creador de la de sus predecesores y contemporáneos. Estudiará los principios formales que controlan la representación del mundo visible, o en arquitectura, el tratamiento de lo que pueden denominarse rasgos estructurales, construyendo así una historia de los 'motivos'. Observará la interacción entre las influencias de fuentes literarias y el efecto de tradiciones figurativas autónomas, con el objeto de establecer una historia de fórmulas o 'tipos' iconográficos".[4] Esta erudición será útil para descentrar al historiador del arte de su perspectiva y limpiarlo de las deformaciones etnocéntricas. Sin embargo, el asombro que nos produce la solvencia del archivista se desmorona cuando advertimos la debilidad de su metodología y de sus supuestos filosóficos y sociológicos. En primer lugar, observamos que, pese a que Panofsky rechaza la separación entre forma y contenido, la preocupación dominante por los aspectos iconológicos de las obras y por conectarlos con íconos semejantes, lo conduce a separar el tema de su tratamiento estilístico. Por otra parte, al relacionar obras de épocas diferentes por las coincidencias de sus contenidos supone que unas y otras tienen en común ciertas "tendencias generales y esenciales del espíritu humano", con lo cual establece una continuidad y homogeneidad entre todas las culturas que sólo puede sostenerse si se ignoran las distancias entre modos de producción y formaciones sociales.

En una línea próxima se desenvolvió la obra de Pierre Francastel. Del mismo modo que Panofsky, no fue un so-

[4] Erwin Panofsky, *op. cit.*, pág. 26.

ciólogo sino un historiador social del arte, pese a que publicó varios textos bajo el título de sociología del arte y desempeñó largo tiempo una cátedra con ese nombre en la Escuela Práctica de Altos Estudios, de París. El problema central de Francastel fue el de la transformación de las concepciones del espacio plástico. Estas modificaciones no van, como se supone, hacia una visión más verdadera de lo real, pues lo que consideramos espacio real es la transposición que elaboramos *a nivel mental para proponer* una imagen nueva. Este carácter de construcción intelectual que descubre en la figuración artística lleva al autor de *Pintura y sociedad* a diferenciarla tajantemente de los demás objetos. Lo fundamental, según él, no es conocer qué objetos representa la obra de arte, ni siquiera de qué modo los representa, sino cómo ensambla elementos materiales de diverso origen para "sugerir, a través de una nueva aprehensión global, profundizada necesariamente por un desciframiento del esquema funcional de integración de las partes, modos de conducta o de comprensión".[5] En última instancia, la aspiración de Francastel es explorar, mediante los mecanismos imaginarios y operatorios del arte, el proceso de constitución de los fenómenos sociales en general. Reencontramos así, en una filosofía intelectualista, la vieja pretensión del intuicionismo romántico de convertir el conocimiento artístico en camino para el conocimiento de la sociedad. Ello supone creer que el arte es el paradigma de toda la vida social, y así lo afirma Francastel: "No cabe duda de que un mejor enfoque de los mecanismos intelectuales del arte sería capaz de ilustrarnos acerca del comportamiento objetivo de las diferentes sociedades de la historia y del presente, y que nos suministraría elementos para una interpretación ampliada de la vida de relación".[6]

[5] Pierre Francastel, "Problemas de la sociología del arte", en G. Gurtvich, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Kapelusz, tomo II, pág. 337.

[6] *Idem.*

No dudamos de que el arte puede contribuir —junto a otras vías de estudio— al conocimiento de una sociedad, pero para situar el valor de la información artística hay que establecer primero cómo está insertado el arte en el contexto, en qué medida sufre sus condicionamientos y en qué medida es capaz de reactuar sobre ellos y producir un conocimiento efectivo. La metodología de Francastel adolece de varios defectos: ante todo, su énfasis en el proceso de ensamblaje *original* e *intelectual* —en el que produjo aportes valiosos, sobre todo respecto del Quattrocento— lo hizo descuidar las determinaciones socioeconómicas que actúan sobre el arte; luego, al reducir el vínculo arte-sociedad a una relación entre el *pensamiento* artístico y las estructuras *mentales* de la cultura, niega los aspectos inconcientes y afectivos del proceso artístico y concede a la variable intelectual de la cultura una autonomía absoluta que no posee; finalmente, y esta objeción vale también para Panofsky, al concentrar el análisis de la inserción social del arte en la creación del hecho estético, olvida la importancia de la comunicación y la recepción como momentos constitutivos del mismo.

1. Estructura y superestructura: ¿modo de producción o modo de representación?

En América Latina casi todas las historias del arte coinciden en desconocer el marco social y ordenan los movimientos artísticos de acuerdo con la sucesión de los estilos. Sólo en las dos últimas décadas comenzaron a aparecer trabajos que vinculan el desarrollo artístico con el contexto. Entre las causas que promovieron este interés, debemos destacar por lo menos dos: la agudización de los conflictos sociales con la consiguiente toma de conciencia de artistas e intelectuales sobre las implicaciones extrartísticas de su trabajo y, por otra parte, la expansión de la sociología en el conti-

nente y su influencia sobre el estudio del arte. El carácter reciente de este proceso y las resistencias del humanismo idealista a un estudio sociológico del arte han determinado su escaso desarrollo. Contamos aún con pocas investigaciones, tanto funcionalistas, estructuralistas o marxistas y, menos aún, en las direcciones señaladas por las escuelas alemana (Panofsky) y francesas (Francastel). Dentro de esta variedad de tendencias, es sabido que el marxismo es la fuente teórica predominante entre quienes analizan la relación del arte con la sociedad, y los estudios —en su mayoría referidos a la literatura— siguen diferentes líneas: Lukács, Brecht, Gramsci, Althusser, e incluso algunas más heterodoxas como las de Goldmann y la escuela de Francfort. Tal diversidad de orientaciones, con divergencias aún en pleno debate, obliga a reconocer que los aportes del materialismo histórico a la estética son todavía en buen grado virtuales. Trataremos de sistematizar a lo largo de este libro los avances realizados en América Latina, que casi siempre se limitan a introducir la dimensión social en el estudio de un período o un movimiento. Pero ahora queremos ocuparnos del problema que está en el origen de todas las polémicas: el de las relaciones de la práctica artística con la base económica. Para esto, debemos comenzar discutiendo la ubicación del arte en el modelo estructura/superestructura.

Desde los textos clásicos del marxismo se nos explica que los cambios materiales ocurridos en la estructura ("las condiciones económicas de la producción") determinan el desenvolvimiento de las formas artísticas, como el de todas las áreas que componen la superestructura (derecho, religión, filosofía, moral, etc.).[7] Esta determinación de la estructura sobre la superestructura se afirma en dos sentidos:

[7] Karl Marx, *Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política*, en *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Pasado y Presente, 1970, pág. 36.

en primer lugar, las formas de organización del área económica determinan, "en última instancia", como aclaró Engels,[8] las formas de organización de las otras áreas; en segundo lugar, significa que las relaciones sociales de producción determinan las representaciones, sistemas de ideas e imágenes generados en la misma sociedad. La mayor parte de la literatura sobre el arte producida por el marxismo hizo prevalecer este segundo sentido de la determinación de la estructura sobre la superestructura, o sea, que concibe al arte como mera representación ideológica de los conflictos ocurridos en las relaciones de producción. Tal es el enfoque predilecto de la mayoría de los especialistas soviéticos, especialmente en la corriente del realismo socialista, y también de otros autores muy divulgados, desde Georg Lukács[9] hasta Nicos Hadjinicolaou[10].

El examen del arte sólo como ideología —olvidando que también participa en las relaciones materiales de producción en tanto las obras son producidas, distribuidas y vendidas— engendró varias dificultades.[11] Por una parte, ha llevado a *dividir en el proceso artístico lo material de lo "espiritual"* e ignorar el papel de las condiciones económicas de la producción en la constitución del hecho estético: de ahí los malabarismos intelectuales y las interminables polémicas para tratar de graduar, siempre insatisfactoriamente, en qué

[8] Carta de Engels a J. Bloch, 21-9-1890, en *Correspondencia*, Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973, pág. 379.

[9] Georg Lukács, *Literatura y arte como sobreestructura*, en *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966.

[10] Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.

[11] El énfasis unilateral en lo ideológico es el rasgo dominante en estos autores, pero no es constante en todos. En casos como el de Hadjinicolaou da lugar a contradicciones: en la primera parte de su libro, de carácter teórico, sostiene que el arte es "ideología en imágenes", y en la segunda, para explicar las obras, recurre a las determinaciones materiales de su producción, pese a no haberlas incluido en el desarrollo teórico.

medida lo económico influye sobre el arte y en qué medida éste conserva cierta autonomía. En segundo término, la exigencia ideología de encontrar entre el arte y la estructura social una conexión previamente rota por el enfoque adoptado llevó a dos errores: *escindir dentro de la obra el contenido de la forma* privilegiando al primero por la mayor claridad con que exhibe los condicionamientos externos, y *reducir los diversos lenguajes artísticos a las "ideas" que se cree encontrar en ellos* (se habla de ideas musicales en el mismo sentido que de ideas poéticas o novelísticas, olvidando las diferentes relaciones semánticas que cada arte establece con sus condicionamientos sociales, sus diversos sistemas de signos y técnicas de composición).

La escisión entre lo material y lo espiritual, y la reducción de las diferencias entre los lenguajes a supuestas "ideas" comunes, revelan la inconveniencia de explicar el vínculo arte-sociedad considerando al arte sólo como ideología. La salida de esta *impasse* podemos encontrarla volviendo a uno de los descubrimientos básicos de la teoría marxista: para estudiar un hecho social no debemos partir de lo que los hombres dicen o imaginan sobre él (la superestructura), sino del modo en que producen los bienes materiales (la estructura).[12] El error ha consistido en repetir la ilusión idealista de que el arte es esencialmente espiritual y pensar que para relacionarlo con la realidad material había que referirlo a los bienes no artísticos.[13] Lo que co-

[12] K. Marx, "Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política", en *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Pasado y Presente, 1970, pág. 36.

[13] Esta fue también la metodología de Marx. En la *Introducción general a la crítica de la economía política* pregunta cómo puede explicarse la supervivencia del arte griego si la concepción de la naturaleza y de las relaciones sociales que lo originaron han caducado. Marx explica la asincronía entre el "florecimiento artístico" y el desarrollo de la "base material" situado entre ambos la elaboración mitológica: el arte griego no surgió directamente de la estructura socio-

rresponde es vincular las obras con sus propias condiciones materiales de producción. Como lo comenzaron a ver los productivistas rusos, Brecht y Benjamin[14] el problema básico de la estética no es ¿cómo se ubica una obra de arte *ante* las condiciones de productividad de una época? sino ¿cómo se ubica *en* ellas? El arte no sólo *representa* las relaciones de producción; las *realiza*. Y el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación, como también el modo de percepción, son consecuencia del modo de producción del arte y varían con éste. El hecho funda-

económica, sino de la "mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de manera inconscientemente artística"; la mitología fue "el arsenal" y "la tierra nutricia" de dicho arte (pág. 32). Esta mediación de la mitología —que contemporáneamente podría atribuirse a la ideología— contribuye a explicar la elaboración a través de la cual llegan al arte condicionamientos sociales cuyas transformaciones vuelve difícil identificarlos. Sin embargo, esta concepción, aplicada exclusivamente, distancia al arte de su propia estructura productiva e induce a suponer que lo artístico pertenece al ámbito del espíritu, lo cual es un residuo hegeliano más que una afirmación estrictamente marxista, aun cuando la sostenga el propio Marx (*Prólogo a la contribución...*, *op. cit.*, pág. 35). La supervivencia del arte griego no puede explicarse por una autonomía de lo espiritual respecto de lo material; la autonomía relativa del arte en relación con otras zonas de la vida social, y el problema de su supervivencia, deben plantearse a partir de la unidad económico-cultural de los fenómenos: en el caso del arte griego, su persistencia no podrá comprenderse si sólo se analiza el "misterio" de su fascinación formal y no se estudian también los intereses económicos que se han valido de la cultura helénica porque convenía a su dominación, las coincidencias del modelo estético griego en la concepción de la armonía social burguesa, que por algo encontró una de sus expresiones artísticas predilectas en el neoclasicismo. (Véase de Max Raphael, *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Archipiélago, 1946, págs. 98-105).

[14] Véase Arvatov, *op. cit.*; Brecht, "Pequeño organón para el teatro", en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, tomo 3; y Benjamin, "El autor como productor", en *Brecht: ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970.

mental para la aparición del arte burgués no fue que los artistas hayan pintado o escrito temas burgueses o transmitido ideas burguesas, sino que el sistema capitalista modificó el *modo de producir arte*. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba integrada en el conjunto de la producción, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados: el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada; el escritor descuida el carácter comunicacional, incluso oral, del lenguaje, para hipertrofiar el aspecto ficción, la invención individual, y así las crónicas y las epopeyas son reemplazadas por las novelas, los cuentos y las poesías intimistas, géneros producidos por una apropiación solitaria del lenguaje y cuyo psicologismo y presentación en forma de libro impusieron el consumo individualista de la literatura. No es extraño que en todas estas artes, volcadas a una producción y un consumo organizados según las leyes de la apropiación privada, el valor más alto para juzgar las obras sea su originalidad.

La separación de las obras de arte de los demás objetos, su reclusión en espacios privados, la sobrevaloración de los aspectos subjetivos de la producción y la recepción llevaron a creer que el sentido del arte no tenía nada que ver con el sistema económico que regula la circulación de los demás objetos. Sin embargo, esta autonomía es doblemente ilusoria: *históricamente*, porque el arte la consigue por primera vez gracias a las nuevas condiciones de producción generadas por el capitalismo; y *estructuralmente*, porque el orden relativamente autónomo del arte reproduce, en su campo específico, las leyes que rigen el modo de producción general. En el sistema capitalista las obras de arte, como todos los bienes, son mercancías, por lo cual su valor de cambio prevalece sobre su valor de uso. Las cualidades

concretas —que importan en la selección inicial de las obras y son exaltadas a nivel ideológico por la estética de la originalidad— acaban borradas por el mercado. Quienes producen ven disuelto el sentido personal de su trabajo, y quienes compran reciben, en vez del sentido original, el que adjudicó a las obras la competencia económica con otras. Esta grieta entre autor y espectador no suprime únicamente el sentido personal de los objetos; les adjudica otro sentido, el que tienen como mercancías: para indicar la importancia *artística* de una escultura azteca o de un cuadro de Le Parc se nos dice que valen tantos miles de dólares; para elegir un programa de cine o teatro el espectador toma en cuenta que duró en cartelera tantas semanas o que fue el mayor éxito de taquilla. Las obras, así desprendidas del proyecto del realizador, se convierten en objetos autónomos que simulan haberse generado a sí mismos. Tal autonomización mercantil es la causa de la *fetichización* de las obras de arte. La prueba de que su carácter enigmático y distante no se debe a que exprese los "misterios del espíritu", como pretenden las estéticas idealistas, la encontramos en la exactitud con que se ajusta al fetichismo artístico la explicación dada por Marx para todas las mercancías: "El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores".[15] Esta fetichización, propia —como vemos— no del arte sino del modo de producción capitalista, se duplica en los países

[15] K. Marx, *El Capital*, México, FCE, 1971, 4a. reimpresión, t. I, pág. 37.

dependientes; a la distancia abierta por el mercado entre sus intereses y las necesidades sociales, entre autor y espectador, se agrega la distancia que va de la producción artística de los países centrales a la de los países dependientes, de las pautas culturales euronorteamericanas a las de América Latina.

El rasgo distintivo del sistema artístico capitalista —estar organizado para obtener ganancias y no para satisfacer nenecesidades— tiene diversas consecuencias según los campos de la producción artística. En las artes "puras" (la pintura, la escultura, la música) los artistas no producen en función de las necesidades sensibles o imaginativas de los espectadores, y en la mayor parte de los casos ni siquiera los conocen; el estilo y la frecuencia de sus obras son determinados por las exigencias del marchand o del empresario, y, cuando pueden experimentar formalmente, deben hacerlo dentro de los marcos fijados por el mercado, que se guía sólo por la rentabilidad del producto. En las artes "aplicadas" (el diseño industrial, los carteles, la publicidad) el artista, además de responder a las necesidades del mercado más que a las de los consumidores, debe producir mensajes y objetos cuya elaboración formal tiene por fin crear necesidades artificiales. La función de los artistas, en ambos casos, es "programar" las ilusiones colectivas requeridas por la perpetuación y expansión del sistema: en el arte para élites la ilusión de que aún existe un "mundo del espíritu" ajeno a las determinaciones materiales o un área lúdica en la que las conductas y los objetos exhiben el poder adquisitivo y la capacidad de ocio; en el arte para las masas debe crear los símbolos y los formas que, asociados a los productos que se desea vender, generen simultáneamente la ilusión de su necesidad y la satisfacción sustitutiva de aquellas carencias básicas que el sistema cubre insuficientemente (seguridad, prosperidad, placer sexual, etc.).

2. Los vínculos del arte con lo real: representación, conocimiento, transformación

Estos ejemplos hacen patente que la producción económica y la ideológica, solidarias en todas las actividades sociales, se complementan también en la práctica artística. Confirman, asimismo, la dependencia de lo ideológico respecto de lo económico, la necesidad de apoyar el análisis del arte como representación en el análisis del sistema de producción de esas representaciones, y éste, a su vez, en el modo de producción general. Una vez caracterizado el modo de producción artística, y sólo entonces, se dispone del encuadre apropiado para estudiar el arte como representación. Los vínculos de las representaciones de lo real con el conocimiento y la transformación de la realidad (o sea las relaciones del arte con la ciencia y la política) han sido ampliamente estudiadas en la teoría marxista de la ideología, pero también en este caso su carácter polémico, y su problemática específica en el campo artístico y en la situación latinoamericana, requieren algunas precisiones. Tres preguntas están en el centro de esta discusión: ¿de qué modo representa el arte? ¿Qué es lo que representa? ¿Qué relación tiene la representación artística con el conocimiento y la transformación de la realidad?

Decir que el arte representa la realidad significa que es una de las manifestaciones ideológicas en las que cada clase social expresa el modo en que concibe y se explica la estructura social, el devenir histórico y su ubicación en ellos en relación con las otras clases. Sin embargo, esta caracterización del arte como ideología no basta para analizarlo mediante la aplicación *directa* del conocimiento obtenido al estudiar la ideología de la clase que lo produce o para la cual es producido. La elaboración formal, sensible o imaginaria de las condiciones sociales realizada en el arte requiere que se examine el trabajo propio de tal elaboración. En la representación artística la transcripción ideológica de las re-

laciones sociales se da a través de procedimientos distintos y con fines diferentes a los que animan la descripción científica o la acción política.

También es necesario distinguir los diversos lenguajes artísticos, o sea los distintos modos de representación de lo real que se dan en las artes plásticas, la música, la literatura, el teatro. Coincidimos con Galvano della Volpe cuando afirma que "no es admisible una inscripción uniforme, indiferenciada, del arte en la sobrestructura, como la que hasta ahora se ha concebido en el marxismo, la cual pretende no ver y poder por tanto pasar por alto la diversidad de las técnicas expresivas (debido a la diversidad estructural de los signos) y así discurre indiscriminadamente acerca de ideas literarias sociales y de ideas musicales 'sociales' también ellas, por haber reducido incorrectamente las ideas musicales al tipo de módulo expresivo propio de las primeras"; "el condicionamiento histórico de una obra musical, por ejemplo, la Tercera o Heroica beethoveniana, se revelará en el valor sobreestructural que es la gramática de Rameau, del acorde perfecto o tonal, integrada con la poética de la audición turbada, patética, subjetivista, de la que resultan concretamente inseparables las ideas musicales de Beethoven. Ese condicionamiento no se revelará, pues, sobreestructuralmente en el 'napoleonismo' beethoveniano, que se identifica con ideas verbales, no musicales".[16]

Esto en cuanto al modo en que las distitntas artes representan. Pero, ¿qué es lo que representan? No representan las ideas del artista, ni vaguedades como "la sociedad" en general o "el momento histórico". El arte representa las contradicciones sociales, y la contradicción del propio artista entre su inserción real en las relaciones sociales y la elaboración imaginaria de la misma. El hecho de que represente, además de la pertenencia de clase, su elaboración

[16] Galvano della Volpe, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966, págs. 238-239.

imaginaria de esa pertenencia y de los conflictos sociales, explica que algunos artistas avancen más en sus obras de ficción que en sus declaraciones y reportajes, en sus fantasías inconcientes que en su conceptualización de las contradicciones sociales. Sólo así se entiende que, como observó Engels respecto de Balzac, un monárquico pueda describir con admiración a sus adversarios burgueses como los "hombres verdaderos del porvenir";[17] que Lenin llame a Tolstoi "espejo de la revolución rusa" porque, pese a no comprender el movimiento revolucionario y haber profesado un misticismo populista, supo narrar en sus obras —a través de sus propias contradicciones— "las condiciones contradictorias en que se desenvolvió la actividad histórica del campesinado en nuestra revolución".[18]

Sólo así puede entenderse la compleja significación de Borges y superarse la polémica entre sordos que generalmente se da torno de su obra. Desde la derecha, y a veces también desde la izquierda, se le defiende por su extraordinaria calidad formal; desde el nacionalismo, y desde algunos sectores de izquierda, se lo denuncia como escritor europeo e irrepresentativo de nuestra realidad, a causa de sus exóticas declaraciones o de las implicaciones sociopolíticas más superficiales de sus relatos. Cada una de estas posiciones se encierra en un aspecto importante de la significación cultural de la literatura borgeana, pero en tanto no se logra vincularlos es imposible conocer su real sentido, y formular un juicio fundado. Reaparece en esta opción la ruptura entre forma y contenido, y parecieran faltar conceptos adecuados para replantear juntos ambos aspectos de su obra.

Los nuevos conceptos necesarios han comenzado a sur-

[17] F. Engels, "Carta a Miss Harkness", citada por G. della Volpe, en "Polémica sobre realismo", *El Escarabajo de Oro*, Buenos Aires, año IV, No. 21, 1963, pág. 9.

[18] Lenin, "León Tolstoi, espejo de la revolución rusa", en Sánchez Vázquez, *Estética y marxismo*, México, Era, 1970, tomo I.

gir en trabajos como los de Fernández Retamar y Ricardo Piglia, quienes parten de una evidencia elemental: Borges no puede ser un escritor europeo, porque no hay ningún escritor europeo como Borges. Hay muchos escritores europeos, desde los irlandeses hasta los expresionistas alemanes, que Borges ha leído, citado, estudiado y traducido, pero ninguno de ellos conocería a todos los otros porque pertenecen a tradiciones provincianas que se ignoran mutuamente. Es propio de un escritor dependiente, formado en la convicción de que la gran literatura está en otros países, la ansiedad por conocer —además de la suya— tantas otras; sólo un escritor que cree que todo ya ha sido escrito puede consagrar su obra a reflexionar sobre citas ajenas, sobre la lectura, la traducción y el plagio, y crear personajes cuya vida se agota en el desciframiento de textos que les revelen su sentido. "La escritura de Borges sale directamente de su lectura, en un peculiar proceso de fagocitosis que indica con claridad que es un colonial y que representa a una clase que se extingue. Para él, la creación cultural por excelencia es una biblioteca; o mejor: un museo, que es el sitio donde se reúnen las creaciones que no son de allí: museo de horrores, de monstruos, de excelencias, de citas o de artes folklóricas (las argentinas, visitas con ojo museal), la obra de Borges, escrita en un español que es difícil leer sin admiración, es uno de los escándalos americanos de estos años".[19] Además de un escándalo, es una representación dramática e irónica de nuestra dependencia. Busca justificar sus cuentos recurriendo a modelos de la historia universal, falsea sus datos, mezcla lo real con lo apócrifo, parodia a los otros y a sí mismo.[20] Una lectura ingenua puede su-

---

[19] R. Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973, pág. 103. Tomamos para nuestra interpretación también el libro aún inédito de Ricardo Piglia, *Ideología y ficción en Borges*.

[20] El propio Borges ha dicho que los argentinos gozamos de esta situación ambigua: "podemos manejar todos los temas europeos, ma-

poner que Borges no representa nuestra realidad, sino la europea; en rigor, su obra representa las contradicciones de una cultura dependiente.

Pero la obra de Rodolfo Walsh —podrían replicarnos tomando otro extremo dentro de la literatura argentina— ¿no representa también esas mismas contradicciones, y sin embargo ofrece diferencias ideológicas y literarias radicales?[21] Es cierto, y para explicarlo debemos analizar las relaciones de lo que en el arte es ideología con lo que en él es conocimiento y acción. La representación artística puede ser encubridora de las contradicciones sociales, pero también puede producir conocimiento sobre ellas: el predominio de un aspecto u otro depende de las relaciones que su producción y su consumo mantengan con la clase dominante o con la revolucionaria. Las clases dominantes están interesadas únicamente en reproducir las condiciones de producción y las relaciones sociales que las benefician; los artistas que sirven sus intereses, o al menos aceptan su encuadre ideológico, conciben su práctica como la representación del orden existente: a una política de la reproducción corresponde una estética de la representación.[22] Las clases oprimidas,

---

nejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas", J. L. Borges, *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957.

[21] Nos referimos aquí, más que a la obra de ficción de Walsh, a sus investigaciones de periodismo político: *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires. Tiempo Contemporáneo, 1969; *Operación masacre*, Buenos Aires, De la Flor, 1972, 3a. edición y *El caso Satanowsky*, Buenos Aires, De la Flor, 1973.

[22] La caracterización del artista burgués como "reproductor del orden existente" no tiene nada que ver con el mayor, menor o ningún realismo del arte; indica un modo complaciente de relacionarse con lo real que puede existir tanto en las obras naturalistas como en las de fantasía más delirante. Tampoco escapan de la categoría de "reproducción" las obras de arte masivo —por ejemplo los teleteatros sensibleros— que resuelven las contradicciones sociales de un modo impracticable en la realidad, ya que la reproducción de lo real de la

en cambio, son básicamente productivas: necesitan producir —para sí y para la clase dominante— lo necesario para sobrevivir, y deben producir, asimismo, las nuevas relaciones sociales que hagan posible su liberación; su escritura se crea el derecho a existir en tanto produce el lenguaje para nombrar la transformación de las relaciones sociales, o al menos transforma el lenguaje reproductor, las fórmulas mitificadas, y las resemantiza al insertarlas en una nueva práctica social.

La diferencia entre Borges y Walsh, o entre los modos de practicar la literatura que ellos simbolizan, no es básicamente la diferencia entre un escritor extranjerizante y otro nacional, sino la que va de la representación a la producción de lo real. Borges, fascinante inventor de ficciones, apenas imagina nuevas maneras de representar un mundo que se repite como una sala de espejos; en la medida en que sólo intenta burlar su dependencia de los modelos desde una reescritura, desde la autonomía del lenguaje, su toma de conciencia sobre lo que significa ser escritor en un país dependiente no puede ir más allá del rechazo irónico, de confundir los catálogos de las bibliotecas en las que los dueños del mundo ordenan la reiteración de lo semejante: sólo puede representar sus contradicciones, nunca producir su superación. Walsh, que a cierta altura de su trabajo renunció a escribir textos de ficción, ha demostrado, al trabajar documental y periodísticamente sobre conflictos sociales, que "el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción".[23] En tanto se liga a las tareas con las cuales las masas producen nuevas relaciones sociales, el trabajo literario, aun en los géneros juzgados más directamente representativos, como el documental, el periodismo, las historias de vida, puede alcanzar las formas más altas de creatividad de un período histórico. La creatividad de obras como *Operación masacre* opera en dos niveles: inaugura nuevas relaciones entre la producción literaria y la producción social, y reorganiza —en función de esas nuevas relaciones— los tabiques internos del campo literario, aquéllos con que la retórica había separado la propiedad de cada género, lo que distingue a la literatura de lo que no lo es. Al demostrar que una crónica puede ser un relato, que verdad y narración no se excluyen, demuestra que las separaciones entre los géneros —que consagraron la separación entre la literatura y la historia— no son naturales sino consecuencia del proceso histórico que entronizó a la cultura burguesa y que pueden ser modificadas. "'Con Walsh lo narrativo no es

---

que hablamos no es, insistimos, la transcripción fotográfica de los caracteres externos de la sociedad sino un modo de operar la representación que de hecho confirma las relaciones sociales existentes.

[23] R. Walsh, *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI, pág. 20. Aclaramos que no queremos absolutizar el ejemplo de Walsh, y no pensamos que el testimonio y la denuncia deban *sustituir* a la ficción. Ambas formas cumplen funciones diversamente necesarias. Lo que deseamos subrayar es que tanto la ficción como las formas testimoniales presentan semejantes posibilidades estéticas, y que tales posibilidades pueden ampliarse experimentando con la combinación de los géneros. El cine ofrece un ejemplo aún más contundente que la literatura, ya que la producción cinematográfica comercial de América no presenta ningún realizador con la creatividad lingüística de Borges, y en cambio el documentalismo ha demostrado —sobre todo en las obras de Santiago Álvarez— la riqueza imaginativa con que se puede representar la realidad sin recurrir a la "ficción". Y si escribimos ficción entre comillas es porque el ejemplo del cine, al poner en evidencia la importancia del montaje, como un proceso separado de la filmación, llama la atención sobre la parte de "construcción" de lo real que incluye toda representación. En rigor, en toda percepción, en toda producción artística —aun en la "creación espontánea"— existe un montaje de los datos sensibles, un ordenamiento puesto, no por el sujeto como pensaba el idealismo, sino por el proceso social que ha entrenado a cada sujeto para percibir e imaginar de un cierto modo. No hay realismo puro, como tampoco hay ficción desprendida de las condiciones sociales.

más una categoría excluyente sino una propuesta de relato que no es ficción pero que utiliza, sin autocensurarse, algunos de sus procedimientos. Desaparece entonces la preocupación por lo verosímil, aunque la historia parezca 'difusa, lejana, erizada de improbabilidades', puesto que la materia que se maneja es lo más cercano a lo real que permiten las leyes del lenguaje".[24] A otra historia, otro modo de escribirla. El trabajo sobre los propios medios de producción artística, insertado en la transformación de las relaciones generales de producción, posibilita que la representación de la realidad, en vez de una mistificación, sea una fuente de conocimiento de lo real y un salto hacia lo posible.

Al comprobar una vez más la dependencia de la representación respecto de la producción, confirmamos que la problemática actual del arte latinoamericano no tiene su eje en la crisis de contenidos o de formas, ni en su ideología, ni en el carácter minoritario de su público: todo eso es consecuencia de un modo de producir arte, el que deriva de la propiedad privada de los medios de producción artística y tiene por función servir a una economía mercantilista. Por eso un arte popular no se consigue sólo a través de la experimentación formal, ni inyectándole contenidos ideológicos revolucionarios, ni divulgándolo entre un número mayor de espectadores, ni sustituyendo los temas extranjeros por los nacionales. Lo decisivo será que nuestros pueblos asuman el control de la producción, la distribución y el consumo del arte; por supuesto, lo haremos en función de nuestros intereses y estimulando aquellas manifestaciones que, no meramente gusten a la mayoría, sino que contribuyan a afirmar nuestra identidad e imaginar creadoramente nuestro

[24] Beatriz Sarlo Sabajanes, "Novela argentina actual: códigos de lo verosímil", en *Los libros*, Buenos Aires, No. 25, marzo, 1972, pág. 18.

futuro. El arte de liberación no se caracteriza sólo por representar la realidad del pueblo —también lo hacen las versiones populistas del arte dominante, y eso revela que no es suficiente garantía; se caracteriza por representarla críticamente. Más allá de la representación, produce el lenguaje capaz de participar en las transformaciones impulsadas por el pueblo, en la producción de una sociedad respecto de la cual lo fundamental no puede ser representarla porque aún desconocemos cómo será. El arte verdaderamente revolucionario es el que, por estar al servicio de las luchas populares, trasciende el realismo. Más que reproducir la realidad le interesa imaginar los actos que la superen.

3. Las "desvinculaciones": jugar, gozar

El arte no es sólo el resultado de sus condicionamientos. Es también agente de transformaciones, un foco de creatividad e iniciativa social. Lo han dicho infinitas veces artistas y teóricos. Breton: "La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro". Benjamín: "Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena".[25] El error de algunas vanguardias ha sido exagerar este poder de excitación de los deseos incipientes hasta convertirlo en el núcleo de una estética idealista que ve en el arte el modelo de una nueva sociedad y en cada artista el profeta que, hurgando en los desgarramientos de su subjetividad, sería el único capaz de anticiparla. La actividad artística puede contribuir a extender el campo de lo posible, pero no tanto por la sensibilidad exquisita de inviduos excepcionales sino por participar en los avances más "prosaicos" de la tecno-

[25] W. Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, pág. 49.

logía y la vida social. Fueron los condicionamientos científicos y técnicos establecidos por los descubrimientos ópticos y electrónicos los que hicieron posible la nueva percepción del espacio y del sonido abierta por el *op*, el *pop*, el cine y la música de los sintetizadores. Fueron las transformaciones tecnológicas de principios de siglo las que estimularon la renovación formal del futurismo, y los cambios socioeconómicos en Rusia en la década posterior a 1917 los que facilitaron que la experimentación futurista, convertida en constructivismo, se expandiera hacia la gráfica, el diseño masivo y la formación de un nuevo espacio visual urbano.

Si los descubrimientos estéticos se nutren en el desarrollo social y tecnológico, es evidente que no surgen de golpes solitarios de inspiración, sino que son el resultado de una interacción dialéctica con el entorno. Y a la inversa, el hecho de que los avances tecnológicos y sociales no generen automáticamente todas las consecuencias que la elaboración artística desarrolla en el campo perceptivo, en las formas lingüísticas y a veces en la misma acción social; el hecho de que esta elaboración artística (por ejemplo, en el pop y el arte cinético) repercuta a su vez sobre el desarrollo social (arquitectura, diseño, comunicaciones) suscitando nuevos avances, demuestra que hay una tarea específica de los artistas.

Pero falta decir algo fundamental: la re-acción del arte sobre la sociedad no es *íntegramente* del mismo carácter que los condicionamientos que la sociedad ejerce sobre el arte. Los condicionamientos sociales están regidos por leyes, pertenecen al campo de la necesidad; la acción del arte, como toda acción transformadora (por ejemplo, la política), busca ir más allá de las leyes, está condicionada por la necesidad pero trata de abrir en ella un lugar para lo posible. Y lo que a su vez distingue al arte de otros modos de transformación, es que busca cambiar la realidad —al menos desde las vanguardias del siglo XIX— en parte para participar en la marcha de la historia y en parte por el

simple placer de la invención. Todo este libro adhiere a las tendencias que buscan insertar útilmente el arte en la praxis cotidiana, pero pensamos que aun en los procesos que ofrecen mejores oportunidades para esta inserción pragmática debemos mantener el sentido lúdico, el goce de jugar con lo posible.

Muchos artistas reservan la experimentación con el juego y el placer para obras destinadas al público especializado, y cuando producen para la comunicación popular inmediatamente se ponen solemnes y sólo dibujan obreros dramáticos, fijados en la angustia y la indignación. Las obras populares realizadas por artistas presentan una seriedad expresiva y una dureza formal que no encontramos, por lo menos con tanta persistencia y énfasis, en ninguna de las mayores corrientes artesanales latinoamericanas: ni en la cerámica de Pomaire, Talagante, Cuzco o Michoacán, ni en la literatura de cordel brasileña, ni en las mismas calaveras de José Guadalupe Posada, admirable ejemplo para liberar del esquematismo trágico aun los temas macabros mediante un tratamiento plástico libre e imaginativo.

¿A qué se debe esta incapacidad de hablar alegremente sobre las cuestiones populares? ¿Por qué un arte útil y responsable, incluso movilizador, no puede también divertir? En definitiva, esta actitud reproduce la escisión entre trabajo y ocio, característica del sistema social burgués. Debe haber en una estética popular una crítica de las concepciones individualistas del goce y del juego, pero para reivindicar el goce colectivo. Si no queremos dejar sólo en manos de los medios de comunicación masiva la necesidad de entretenimiento, si deseamos liberarla de la manipulación, hay que lograr que el arte sea un instrumento para reconstruir creativamente las experiencias sensibles e imaginarias del pueblo. El desarrollo del arte popular supone representar la realidad de acuerdo con el conocimiento necesario para transformarla, y a la vez ofrecer la representación de modo que su estilo esté afirmando, sin de-

cirlo, que el goce es un derecho de todos los hombres. Socializar el arte quiere decir también redistribuir el acceso al placer y al juego creador.

«¿Para qué todo el arte de nuestras obras de arte si perdemos ese arte superior que es el arte de las fiestas?» —preguntaba Nietszche. La fiesta consiste en no sólo representar sino imaginar cómo podría ser de otra manera, no sólo conocer sino transformar, no sólo transformar sino sentir el placer de estar transformando.

III

Sociología de las transformaciones del proceso artístico

¿Qué significa concebir el arte como producción en cada uno de los momentos del proceso artístico? ¿Qué valor explicativo tienen en el campo estético las categorías de producción, distribución y consumo? ¿Qué relación establecen con las nociones de la estética liberal? ¿De qué modo puede comprenderse a partir de ellas la diversa participación de las clases sociales en el arte y los intentos de socializarlo?

1. La transformación del artista: de la creación individual a la producción colectiva

El arte es *producción* porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad. Esta definición nos parece la más válida por su capacidad de abarcar la totalidad del proceso artístico y sus modalidades en distintos sistemas económicos y culturales. Si tomamos, por ejemplo, el cine comercial, observamos que su particularidad consiste en un cierto modo de apropia-

ción de la materia prima —las imágenes, los sonidos, los hechos históricos— y su reelaboración mediante un trabajo —la filmación—. Las características de este trabajo están determinadas por las exigencias mercantiles del modo de producción capitalista, que estableció su desarrollo como espectáculo de entretenimiento, y no de información o concientización, le asignó patrones formales, duración (90 minutos) y hasta características técnicas estandarizadas (35 mm., 24 cuadros por segundo). Las condiciones particulares de apropiación y transformación artística que distinguen cada modo de hacer arte únicamente son cognoscibles en una teoría de la producción, y por eso han permanecido enigmáticas mientras la estética estuvo sometida a una metafísica de la creación. A diferencia de las concepciones "teológicas" del arte, que imaginaron a los "creadores" como sujetos todopoderosos, dioses que sacaban de la nada obras inéditas, el concepto de producción permite considerar las obras de arte como trabajos, comprenderlos mediante el estudio de las condiciones sociales de origen y de las técnicas y procedimientos que hicieron posible transformar tales condiciones.

No negamos que el arte puede incluir un aspecto creador. Efectivamente, muchas obras inauguran significaciones, modos perceptivos, conductas y ordenamientos originales de los objetos. Pero el aspecto creador no es una característica indispensable de todo arte, como nos habituaron a creerlo las vanguardias contemporáneas. Aun en aquellas obras en las que la originalidad es un componente importante, la creatividad existe en segunda instancia, no como creación absoluta sino basada sobre formas de producción específicas de la formación histórico-social a la que pertenece. Este origen puede disimularse porque casi nunca hay una relación directa, mecánica, entre la estructura económica y el sistema estético, pero varios estudios sobre las vanguardias artísticas del siglo XX demuestran que, aun en este período en que el arte goza de mayor independencia para experi-

mentar según exigencias específicamente estéticas, presenta una relación orgánica con la formación económico social y la posición de clase de quienes lo realizan.[1]

Los artistas que todavía sostienen el dogma de la inmaculada concepción de las obras de arte resisten el análisis científico por temor a que las explicaciones racionales despojen al arte de su seducción. Sin embargo, una explicación que —respetando la especificidad de la producción y del lenguaje artístico— muestre sus lazos con la estructura de la sociedad y del lenguaje convencional, puede facilitar a un público mayor la comprensión y el goce de la elabo-

---

[1] Mario de Micheli demostró en su libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Córdoba, Eudecor, 1968) que la rebeldía y la espontaneidad de las rupturas vanguardistas estuvieron estrechamente condicionadas por "razones históricas e ideológicas": el realismo naturalista por el auge revolucionario de mediados del siglo XIX, el salvajismo y primitivismo a lo Gauguin fueron intentos de fuga de las contradicciones económicas y la descomposición cultural de la sociedad burguesa. Según explica Ives Janin en su estudio "La Transparence Préliminaire a un étude sociologique du surréalisme", *Cahiers de Philosophie*, Universidad de París, No. 7, noviembre de 1966, las provocaciones dadaístas y surrealistas fueron uno de los modos en que las capas medias europeas —de las cuales nacieron dichas tendencias— reaccionaron ante los perjuicios que les produjo el fin de la libre competencia, la primera guerra mundial y el reordenamiento monopolista del capitalismo; la contradicción de dicho proceso con la ideología individualista del *laissez-faire*, impulsó a algunos sectores a aferrarse a estas banderas principistas y, a través de la libertad simbólica de sus obras y actos artísticos, expresar su protesta y recuperar lo perdido. Por cierto, estas explicaciones socioeconómicas no agotan el sentido de los hechos artísticos, y siempre son necesarias explicaciones específicamente estéticas —o personales— para dar cuenta de las razones por las cuales algunos individuos o sectores sociales reaccionaron ante condicionamientos históricos produciendo arte y no actos políticos, o recurriendo a la religión o de cualquier otro modo. Lo que queremos demostrar es la conexión necesaria que existe entre los modos de producir arte y la organización social, y que resulta tan forzado reducir los hechos artísticos absolutamente a sus condicionamientos como sustraerlos totalmente a ellos.

ración cumplida por los artistas. El arte nunca es más fascinante, creativo y liberador que cuando actúa en forma solidaria con la capacidad productiva y de conocimiento del pueblo.

Quizá no haya nada mejor que la obra teatral y ensayística de Brecht para demostrar que los artistas pueden sumergir sus vivencias más personales en el mundo del trabajo, buscar entre quienes producen la fuente de nuevas vivencias, sin perder el juego y el goce que desde hace mucho parecen inherentes al trato estético con lo real. Pero ¿una sociedad altamente planificada, como es la socialista, puede permitir —preguntan algunos— el juego que es mera invención, el gozo que resulta de lo imprevisto, la experimentación artística que, aun inserta en la producción, genera fantasías sin otra justificación que su deslumbramiento o su alegría? Brecht responde: «la sociedad puede extraer placer hasta del fenómeno asocial, si éste se manifiesta con una cierta vitalidad y con una cierta grandeza. Con frecuencia en esos fenómenos se ponen de manifiesto capacidades de raciocinio y notables habilidades, aunque estén aplicadas a fines destructivos. La sociedad puede gozar libremente del magnífico espectáculo de un río cuya creciente alcanza dimensiones catastróficas, pero siempre que esté en condiciones de dominarlo, porque en ese caso el río le pertenece». [2]

En las experiencias de transformación de la práctica artística que vamos a analizar veremos de qué modo pueden redefinirse los conceptos de juego y goce en el arte como parte del proceso de liberación. Veremos cómo superan el sentido individualista del placer artístico, y lo enriquecen, quienes lo entienden como un derecho colectivo. Hasta hace poco, el atraso teórico de la estética y la falta de experiencias latinoamericanas que avalaran la unión del arte concebido como producción con su aspecto lúdico, encerraba a los polemistas en dos campos irreductibles: de un lado quienes, a partir de una errónea lectura mecanicista de Marx y dogmática de textos ocasionales de Lenin sobre literatura, exigían a los artistas que subordinaran su creación a la propaganda política; del otro lado, los artistas, alentados por el endiosamiento romántico de su misión o por algún otro dualismo idealista, sustraían su práctica de la historia y creían que debían defender su obra de todo condicionamiento externo para ser fieles a verdades a las que sólo ellos tenían acceso. La propuesta de Sartre sobre el «compromiso» de los artistas no ayudó a replantear profundamente la cuestión, porque hacía depender la inserción social del arte de una decisión individual, voluntarista, de quienes seguían imaginándose sujetos omnipotentes. Una verdadera modificación de las relaciones entre artistas y sociedad sólo pudo comenzar en la medida en que cambiaron las condiciones sociales de la práctica artística y en que una nueva reflexión teórica, reformula el problema. Los experimentos teatrales de Boal dentro de las campañas alfabetizadoras en Brasil y Perú, la cartelística y el cine cubanos, las experiencias chilenas durante la Unidad Popular, demuestran que las mejores condiciones para el desarrollo artístico pueden darse precisamente cuando los artistas, en vez de atrincherarse en su intimidad, se integran orgánicamente en la transformación social.

Esta integración no implica negar las exigencias específicas de la práctica artística y sus diferencias con otras prácticas. La noción de *práctica*, entendida como el trabajo necesario en cada rama de la producción para obtener un artículo determinado, permite distinguir el proceso propio de cada actividad, su relación con su materia prima a través de instrumentos de transformación determinados. [3] Por cierto, tal di-

[2] B. Brecht, *op.cit.*, t. 3, pág. 117.

[3] Para ampliar este punto, véase el desarrollo hecho por Francisco Posada en su libro *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969, págs. 253-269. Su modo de

ferenciación teórica no resuelve definitivamente el problema que presenta la combinación de distintos comportamientos, sobre todo si pensamos que lo estético no se agota en las actividades que el sistema de las bellas artes consagró como artísticas (la música, la literatura, la pintura, la escultura), sino que se extiende a múltiples aspectos de la vida cotidiana en los que también se trabaja sobre lo sensible y lo imaginario. Además, queda claro que uno de los fines de este libro es acompañar a los movimientos que buscan liberar al arte de su secuestro en galerías y museos para expandirlo al conjunto de la vida. Y justamente por eso debemos distinguir la práctica artística de las otras prácticas (política, económica, etc.), en cuyos campos es deseable que intervenga pero sabiendo que no tiene por qué disolverse en ellas ni tampoco podrá reemplazarlas.

2. La obra abierta. conversión del consumidor en productor

Una obra de arte no llega a ser tal si no es recibida. El *consumo* completa el hecho artístico, modifica su sentido según la clase social y la formación cultural de los espectadores: una pila de rollos filmados no son propiamente una película hasta que no se los proyecta; la partitura de una sinfonía es sólo potencialmente una obra musical mientras no se convierte en sonido, mientras no es ejecutada y escuchada. Si la recepción de la obra completa su existencia y altera su significación, hay que reconocerla como un momento constitutivo de la obra, de su producción, y no como un episodio final en el que sólo se digeriría mecánicamente significados

reunir a Brecht con Althusser ha matizado el carácter ahistórico que el concepto de *práctica* tiene en este último. De todas maneras, pensamos que el tratamiento de esta cuestión progresaría mejor en el campo estético si se vinculara al autor de *Galileo Galilei* con Gramsci, con quien tiene convergencias más profundas.

establecidos a priori y en forma definitiva por el autor. Luego, es evidente que el juicio sobre la obra (la crítica de arte y el análisis del historiador) debe tomar en cuenta tanto el proceso de producción como el de su percepción, no sólo de qué modo la obra se inserta en la historia de la producción artística o renueva los procedimientos de realización sino también en qué forma se inserta en la historia del gusto, acepta o modifica los códigos perceptivos vigentes.

Al reivindicar así el momento del consumo, atacamos una doble deformación de la estética de las bellas artes: la que a nivel ideológico determina la calidad del arte por el valor inmanente de las obras o el prestigio del autor, y a nivel mercantil por su éxito económico, es decir por los criterios «estéticos» de esos espectadores privilegiados que son los distribuidores y los empresarios. De un modo y de otro, se desconoce la función del consumidor, se lo suprime como sujeto participante. La estética de las bellas artes objetiva a los destinatarios del arte, concede el papel de sujetos a unos pocos privilegiados, atribuye a las obras un sentido fijo y a la comunicación artística un carácter unidireccional y autoritario: de los sujetos creadores a los espectadores pasivos. Así el arte contribuye a reforzar doblemente la estructura opresiva de la sociedad capitalista: además de comunicar representaciones ideológicas que legitiman la división de la sociedad en clases, metacomunica, a través de la forma del mensaje, el modo en que deben relacionarse las clases, quiénes hacen y quiénes padecen la historia.

Esta estructura clásica de la comunicación artística varió a fines del siglo pasado, y sobre todo en el actual, con la aparición de *obras abiertas* que reclaman la participación activa del espectador o del lector. La polisemia deliberadamente buscada en los poetas simbolistas y en narradores como Kafka, la estructura abierta que permite múltiples combinaciones de sus elementos como en Joyce, al suscitar diversas lecturas, crearon las primeras condiciones para que los lectores rompan su función contemplativa e intervengan en la

producción de la obra .Los plásticos impulsaron experiencias análogas mediante los móviles tipo Calder y la pintura cinética, cuyas formas varían según el ángulo de observación; en los *ready-made* llegaron a renunciar a sus mitificadas prerrogativas de creadores al «asumir» el papel del espectador, entendido como descubridor; renunciaron a la especificidad de su arte en el *happening* al incorporar la acción teatral e inducir conductas del público no previstas por la propuesta original. El teatro persiguió objetivos semejantes desde la simulación de las intervenciones de la platea en Pirandello hasta las agresiones al espectador en Artaud y la búsqueda de su participación crítica en Brecht. La música postweberniana, cuyos múltiples experimentos presentan las mayores dificultades de comprensión popular de todo el arte contemporáneo, concibió algunas obras abiertas, si no directamente al público, al menos a la participación del ejecutante que de algún modo lo representa ante la partitura: Henri Pousseur definió sus *Intercambios* como «un campo de posibilidades, una invitación a elegir» la sección del pentagrama con que se desea empezar y seguir luego según la ocurrencia del intérprete; Karlheinz Stockhausen, en las indicaciones para la ejecución de su *Klavierstuck XI*, dice que el ejecutante puede comenzar a tocar cualquier grupo sonoro y decidir la velocidad, el nivel dramático y el tipo de entrada que conviene a cada grupo.[4]

En América Latina los primeros antecedentes de obras abiertas fueron los poemas diagramados de Oliverio Girondo, y sobre todo el *Museo de la novela de la Eterna*, en el que Macedonio Fernández incluyó, hace ya cinco décadas, cincuenta y seis prólogos destinados a discutir con los personajes y los lectores el desarrollo de la anécdota, y tres epílogos que hacían de la novela un libro abierto, «rico en sugestiones», para que cualquier «escritor futuro» pudiera «corregirlo y

[4] Véase de U. Eco, *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965 y "El problema de la obra abierta", en *La definición del arte.*

editarlo libremente».[5] Una larga lista de escritores intentaron posteriormente hacer del lector «un cómplice, un camarada de camino», según las palabras de Cortázar, cuya novela *Rayuela* es, por su riqueza experimental, su teorización de la estructura abierta de la narración y de la función activa del lector, la obra culminante en el campo literario. En los próximos capítulos analizaremos otros procedimientos ensayados en nuestro continente, en particular en el teatro y el cine, para abrir las obras a la participación del público. Queremos agregar ahora, como un ejemplo de otro carácter, el edificio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Caracas: definida como «una escuela que hay que inventar diariamente», está formada por paneles móviles que permiten a profesores y alumnos modificar la disposición del ambiente para adecuarlo al problema arquitectónico o urbanístico que estudian.

Umberto Eco clasificó esta variedad de experiencias en dos grandes grupos: «las obras abiertas a una interpretación vaga» (las poesías simbolistas, las novelas de Kafka) y «las obras abiertas a un complemento productivo», entre las cuales considera ejemplares los trabajos de arquitectura móvil y diseño industrial (muebles y objetos desarmables) que posibilitan una nueva relación «entre obra y consumidor, una integración activa entre producción y consumo», «una continua invitación a la formatividad y a la adecuación progresiva del ambiente a nuestras exigencias de utilidad y esteticidad». Eco encuentra en esta dirección una vía para superar «la deseducación estética del público», que atribuye al «hecho de que el lector o espectador tiende a gozar sólo de aquellos estímulos que satisfacen su sentido de las probabilidades formales (de modo que sólo aprecia melodías iguales a las que ya ha oído, líneas y relaciones de las más obvias, historias de final generalmente 'feliz')». Frente a tal inercia «es-

[5] Para un análisis de esta obra y del papel precursor de Macedonio, puede leerse nuestro trabajo "Macedonio Fernández, el fundador", Buenos Aires, Nuevos Aires, No. 7, 1972.

tilística», «la obra abierta de nuevo cuño puede incluso suponer, en circunstancias sociológicamente favorables, una contribución a la educación estética del público común». [6]

Estas conclusiones del máximo teórico de «la obra abierta» requieren una crítica. Pensamos, en primer lugar, que la apertura de las obras a la participación del espectador, más que una «contribución» espontánea de los artistas, es resultado del desarrollo histórico de la lucha de clases: representa la democratización y la redistribución de la iniciativa social exigidos, más que a los artistas a la sociedad toda, por el ascenso de las clases populares. En segundo lugar, como ya dijimos, la transformación de la estructura de las obras no puede corregir por sí sola las injusticias en el acceso al arte determinadas por la división de la sociedad en clases. Eco insinúa que no bastan las modificaciones intrartísticas cuando indica la necesidad de «circunstancias sociológicamente favorables», pero una referencia tan vaga a las condiciones específicas que en el sistema capitalista determinan la participación (o la exclusión) de las diferentes clases en el consumo del arte no explica la función de tales condicionamientos y no ayuda a orientarse para superarlos. La alusión final a «la educación estética del público común», junto a otros textos en que explicita ampliamente su reformismo tecnocrático,[7] revelan que para Eco lo que hay que superar no es la división de clases sino de «deseducación» del público popular. Sabemos que generalizar la educación superior es irrealizable si no se suprimen primero las causas económicas de la deserción escolar, pero aun cuando esto fuera posible sólo se lograría —dentro del sistema capitalista— el sometimiento de los sectores populares a una educación y un arte producidos por las élites y que sólo representan sus intereses.

[6] U. Eco, *La definición del arte*, págs. 163-164.

[7] U. Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968. Véase especialmente el capítulo "Apuntes sobre la televisión".

La distancia entre los patrones estéticos elitistas y la competencia artística de las clases media y baja, expresa —y reasegura— la separación entre las clases sociales. Las clases altas tienen el monopolio del «buen gusto» porque disponen del tiempo para cultivarlo, y a su vez el dominio de los códigos estéticos consagrados por ellas mismas les sirve como signo de distinción frente a la masificación cultural y el avance sobre su territorio de sectores hasta ahora marginados. Este círculo de autopreservación cultural, que tantos intereses económicos y sociales custodian, no puede ser roto por la acción unilateral de algunos artistas que buscan eliminar el autoritarismo del proceso artístico y democratizar la producción de las obras. El problema no consiste apenas en quebrar el hermetismo de la creación y abrir las obras a los espectadores, sino desde dónde se lo hace: desde el dominio del código estético o desde la crítica de la inadecuación del código respecto de la cultura popular. Los intentos de abrir la producción a la intervención del público fracasan muchas veces porque los artistas —aun haciéndolo para asumir las transformaciones sociales— suelen cuestionarse su tarea desde la autonomía de su oficio y como si se tratara únicamente de un problema formal. Han sido precisamente la autonomización de las obras respecto del contorno social y el predominio de la forma sobre la función los hechos artísticos que más contribuyeron al extrañamiento del arte de la cultura popular. Ambas características, nacidas en el Renacimiento pero acentuadas en las vanguardias posimpresionistas (expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, conceptualismo), al borrar o reducir las referencias naturalistas que hasta entonces mantenían la ilusión de lo real e imponer búsquedas específicamente pictóricas, ahondan la distancia entre creación y comprensión, entre producción y consumo.[8] La historia

[8] Quedará claro para quien lea la tercera parte de este libro que no consideramos la experimentación formal contradictoria con la ampliación del acceso popular al arte, ni pensamos que el realismo

del arte de élites contemporáneo es la resultante del conflicto entre algunas tendencias que buscan romper su encerramiento (distintas formas de realismo, muralismo, arte en la calle, diseño ambiental) y otras que cada vez demandan del espectador una disposición más cultivada. Esta segunda dirección es la preferida por el sistema mercantil y estético burgués en tanto otorga a la clase dominante, desde el dandy de fin de siglo al *playboy* intelectual y a los mismos artistas, los signos de un modelo de vida capaz de diferenciarlos, paradójicamente, por el costo de su acceso a la gratuidad.

Este mecanismo de innovar en el gusto para mantener su diferenciación caracteriza a la clase dominante también en las artes «aplicadas». La moda es el lugar en el que lo percibimos mejor: la innovación formal de las prendas no tiene por fin su adaptación funcional, sino la reactualización incesante de los signos distintivos de la clase alta. La fugacidad con que cambian los vestidos y los objetos produce la ilusión de que existen signos diferenciales definitivos, y la masificación constante de los nuevos gustos genera la ilusión de que el placer de la moda —contrariamente al de las artes puras— se democratiza progresivamente. Sin embargo, esta aparente igualdad de todas las clases ante la estética masiva es falsa: «la moda, como la cultura de masa, habla a todos para poner mejor a cada cual en su lugar. Es una de las instituciones que restituye mejor, que fundamenta con el pretexto de abolirla, la desigualdad cultural y la discriminación social. Pretende estar por encima de la lógica social, ser una especie de segunda naturaleza: de hecho está por entero regida por la estrategia social de clase. Lo efímero 'moderno' de los objetos (y otros signos) es de hecho un lujo de herederos».[9]

---

sea indispensable en un arte popular. Ejemplos como el del constructivismo ruso y los de América Latina que damos en el capítulo sobre plástica bastan para demostrarlo.

[9] Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974, págs. 33-34.

Hasta tanto no sean abolidas las diferencias de clases no podrá eliminarse la distancia entre los dueños de los medios de producción artística y los consumidores. ¿Qué hacer hasta entonces? Los movimientos de liberación ofrecen la mejor posibilidad de ir construyendo relaciones igualitarias y de mutua comprensión entre artistas y público. En rigor, no se trata ya de una relación entre artistas y público, sino de una acción del artista *en el pueblo*. La diferencia básica de las experiencias de socialización del arte que vamos a analizar respecto de la mera popularización, tal cual se da por ejemplo en los medios de comunicación masiva, es que, mientras en éstos el pueblo es convertido en público, permanece ajeno a la producción y sólo se toman en cuenta sus gustos más fáciles, el arte socializado es aquél que transfiere al público el papel de productor. Los artistas no sólo adoptan la perspectiva cultural de la clase trabajadora, no sólo rompen su elitismo ideológico; comparten los medios de producción. «El verdadero artista popular —afirma Boal— es el que, además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción».[10]

Esta conversión de consumidores en productores, que analizamos hasta aquí en relación con la estructura de clases, tiene su equivalencia en las relaciones internacionales. Consiste en pasar de una situación de dependencia, en la que nuestra relación con el arte es la de consumidores de lo producido por las metrópolis, a una situación de autonomía productiva, en la que la experiencia artística deja de ser la contemplación de algo ajeno y pasa a convertirse en la producción creadora de nosotros mismos. La dependencia cultural nos obliga

---

[10] A. Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Lima, 1973, edición mimeografiada del Segundo Curso de Capacitación de Alfabetizadores, pág. 6. Bajo el mismo título fue reproducido en Buenos Aires por Ediciones Corregidor, en 1975, incluyendo otros textos; la cita se encuentra en las págs. 142-143.

a vivir una relación de apropiación diferida: «nuestro» arte es el resultado de lo que otras culturas hicieron, en vez de una producción es una reproducción. Por eso, sus procedimientos más frecuentes son los que Borges empleó hasta el exhibicionismo: la imitación, la traducción, la copia y la cita.

Desde esta perspectiva de socialización del arte, podemos comenzar a extraer los primeros criterios para valorar las obras: 1) la amplitud de consumidores a los que llega; 2) la posibilidad que les ofrece de convertirse en productores de arte, superar la función de consumo —en su sentido pasivo— y participar activamente en la creación de aquello que gozan; 3) la capacidad de promover, junto con el goce de recrear, que los espectadores amplíen el conocimiento de su realidad, desarrollen su identidad como clase y como pueblo, la conciencia de las posibilidades de su propia cultura y la transformen por ellos mismos.

3. La distribución del arte, clave de la dependencia

Hasta ahora planteamos la problemática del arte como una relación entre productores y consumidores. Entre ambos debe mediar la *distribución*, que en el sistema capitalista constituye el resorte clave en la organización del proceso artístico: hace posible la llegada de las obras a los espectadores y determina las condiciones en que llegarán, qué espectadores podrán conocerlas y cuáles no. El predominio del aspecto mercantil en el capitalismo ha hipertrofiado la función de los distribuidores, que extienden su poder monopólico a la financiación de las obras, por lo tanto a la producción, y también a la exhibición.

La función decisiva de los distribuidores o «intermediarios» puede apreciarse claramente en las artesanías latinoamericanas. Los diseños de tejidos y cerámicas que se venden

en las capitales de nuestro continente, y en toda ciudad turística cercana a poblaciones indígenas, tuvieron origen en comunidades precolombinas, muchas de las cuales conservan aún procedimientos artesanales y una organización socioeconómica ajena al modo de producción capitalista. Los mercaderes canjean a los aborígenes las artesanías por prendas o alimentos que requieren mucho menos tiempo de trabajo y las revenden luego fijándoles otro valor, que no tiene relación con el costo original ni con el uso, sino con las posibilidades del mercado y con las características ideológicas del consumo turístico. Pero además de dominar el mercado los distribuidores obligan a los artesanos a modificar, de acuerdo con sus intereses comerciales, las características estéticas de la producción. Por otra parte, engañan al consumidor falsificando los objetos y hasta su procedencia: ante la inestabilidad de los gustos turísticos una misma vasija puede representar, con pocas horas de diferencia, tanto a los araucanos como a los incas. La incorporación de las artesanías al mercado capitalista implica —además de la explotación de los aborígenes— la adulteración y muerte de sus culturas. El poder ilimitado de los intermediarios los lleva a disolver la variedad y elaboración refinadas conseguidas mediante el trabajo milenario de culturas enteras en el primitivismo burdo y apócrifo de la moda occidental de la nostalgia.

La producción artística «occidental» sufre distorsiones semejantes por la acción omnímoda de los distribuidores. En el cine deciden los temas de las películas, su duración, características de estilo, y, en el otro extremo del proceso, controlan el consumo apoderándose de las salas de proyección; los *marchands* encargan determinado estilo a los pintores, organizan la publicidad, la crítica de los cuadros y el acceso de los grupos sociales. Todo lo cual, en la situación de dependencia económica y cultural de América Latina, equivale a decir que la actividad artística, lo que el pueblo verá y lo que le será ocultado, es decidido en amplia medida por em-

presas industriales y comerciales norteamericanas y multinacionales.[11]

El estudio del poder de la distribución y sus mecanismos de imposición de criterios estéticos contribuye a desmistificar la supuesta libertad de creación absoluta atribuida al artista, y nos permite visualizar el resorte de mayor responsabilidad en la deformación del arte en el capitalismo. Casi siempre las críticas van dirigidas contra las obras o los autores «burgueses», pero se olvida que el proceso artístico en su conjunto está organizado para promover la evasión pasiva de los espectadores y la plusvalía de los distribuidores. No puede haber

---

[11] Al analizar el cine que se ve en la Argentina, Octavio Getino ha escrito: "Cuatro grandes distribuidoras norteamericanas controlan el 50% del mercado interno y no dejan en el país ni utilidades ni capitales, dado que hasta las copias que se exhiben han sido procesadas en los países de origen. La producción interna se halla focalizada en muy pocos grupos —fundamentalmente dos—, que absorben la mayor parte de lo que se realiza en el país. Finalmente, dos grandes cadenas de exhibición dominan ampliamente el mercado interno" ("Propuesta para un cine nacional"), *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, Anuario 1973, pág. 189).

Un estudio de la UNESCO, dirigido por los investigadores finlandeses Kaarle Nordenstreng y Tapio Vario, al estudiar la penetración cultural de las empresas norteamericanas en la televisión mundial, estableció que más de la mitad de los programas exhibidos en los países latinoamericanos son importados de los EE. UU., siendo Guatemala la nación que recibe un porcentaje mayor: el 84% ("Los Estados Unidos siguen conservando el monopolio mundial de la producción de TV", en *La Opinión*, Buenos Aires, 9-7-74, pág. 21).

Otros ejemplos, referidos a la plástica: Saúl Yurkievich ha observado que en América Latina los pintores consagrados en cada país no trascienden a otros, incluso dentro del continente, si no son promovidos por las metrópolis. Los cuadros "de Spilimbergo no tienen demanda fuera de la Argentina; di Cavalcanti no sale del Brasil ni Reverón de Venezuela. Tomo en consideración a plásticos de excelente nivel. El mercado latinoamericano es un mercado reflejo, pues se apoya en una previa consagración internacional" (S. Yurkievich, "El arte en una sociedad en transformación", en D. Bayon y otros, *América Latina en sus artes*, México, UNESCO-Siglo XXI, pág. 183).

una política artística popular sin una reorganización radical del proceso de distribución. De ahí la importancia que asignan hoy muchos artistas a la creación de nuevos canales comunicativos que democraticen las relaciones entre productores y consumidores.

En el arte latinoamericano de la última década es por lo menos tan significativo como la aparición de nuevas tendencias experimentales, la búsqueda sistemática de canales alternativos para la difusión de las obras. Ya sea para llegar a públicos excluidos por razones económicas o culturales del circuito comercial, ya sea para difundir el cine y el teatro censurados por la cultura oficial, cada vez más artistas piensan las características de sus trabajos para exhibirlos en sindicatos, universidades o casas familiares. Este modo de distribución, que limita casi siempre el costo de la producción y su despliegue espectacular, abrió por otro lado posibilidades inexploradas del teatro, el cine, la plástica y la música, tanto en la estructura de su lenguaje, en la comunicación artista-público como en el esclarecimiento y acción sobre los problemas sociales que el arte comercial desconoce. La existencia de una corriente numerosa de artistas que trabaja en este sentido ha replanteado la estructura cultural de América Latina. Cualquier panorama de nuestro arte actual que tome en cuenta sólo los mensajes que circulan por las salas comerciales y los grandes diarios y revistas ofrecerá una imagen mutilada de lo que sucede. Gran parte de lo más creativo que hoy se hace hay que irlo a buscar en centros populares, en gremios y movimientos políticos que inventan canales de comunicación o usan de un modo atípico los ya existentes en sus organizaciones o en la vida cotidiana.

El auge de esta distribución paralela, el éxito de público y la capacidad de movilización popular demostrada en algunos casos, hicieron pensar a fines de la década del sesenta que todos los artistas que quisieran producir un arte genuinamente popular debían abandonar los canales comerciales: Solanas y Getino, después de que su película *La hora de los*

hornos, censurada oficialmente, alcanzó mediante la difusión clandestina más espectadores que cualquier film comercial argentino, dedicaron a defender esa opción un libro que fue editado precisamente en el momento en que el ascenso del peronismo al gobierno los llevó a ingresar en el circuito comercial. Más allá de los vaivenes personales, lo cierto es que el descubrimiento de las posibilidades de una distribución paralela cautivó a muchos por la fascinación de lo artesanal (como opuesto a la mercantilización) y de lo marginal (como un nuevo modo de oponerse al sistema). Hoy sabemos que la censura y la represión también limitan el alcance de los canales paralelos y que éstos corren el riesgo de difundir mensajes de alto poder político pero sólo entre quienes ya están convencidos. El problema actual es cómo combinar las distintas formas de producción, distribución y consumo posibles en nuestras sociedades para obtener una eficacia diversificada.

La exploración de canales no convencionales amplió la comunicación permitida por el sistema, y aún queda mucho por hacer en esa dirección; pero en algunos países también queda mucho por realizar revolucionariamente dentro de los canales orgánicos. Ciertos temas y experimentos que no caben en el circuito comercial, por razones económicas o de censura, deberán transitar vías paralelas. Pero vale la pena tener presente —como dice García Espinosa— «que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos, y debemos de seguir haciéndolo, por realizar un cine con un destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su información —deformación— principal».[12] Una estrategia de liberación debe generar canales específicos para transmitir sus mensajes, pero debe actuar también en los lu-

[12] "Respuesta de García Espinosa a la revista chilena de cine *Primer Plano*", en *Cine cubano*, La Habana, Nos. 81-82-83, pág. 138.

geres instituidos por el poder comercial para formar el gusto y la sensibilidad, para enseñar a pensar. La conciencia política del pueblo también se forma en esa vegetación de estímulos, objetos y mensajes que componen nuestra vida cotidiana.

4. Participación en la producción artística y clases sociales: arte de élites, arte para las masas y arte popular

El análisis del proceso artístico mediante la aplicación del modelo socioeconómico nos permitió identificar sus tres momentos —la producción, la distribución y el consumo—, comprender cómo se articulan en el hecho estético y cómo es necesario que se modifiquen, cada uno y sus interrelaciones, para alcanzar un arte de liberación. Este modelo hace posible, también, caracterizar las tres áreas en que el sistema estético burgués escindió las actividades artísticas: el arte de élites, el arte para las masas y el arte popular.

Un teleteatro visto por dos millones de espectadores ¿es arte de masas, arte popular o ambas cosas? Un cuadro *pop* de Andy Warhol reproducido por un semanario de gran tiraje ¿deja de ser una obra de élite? ¿Es posible trazar fronteras que separen nítidamente las obras elitistas de las masivas y a ambas de las populares? El análisis realizado hasta aquí demuestra que el carácter popular del arte no depende sólo de que sea visto por muchos espectadores, o sea del consumo, sino que deben tenerse en cuenta las tres etapas del proceso artístico. El sentido elitista, masivo o popular es el resultado del modo en que se realiza la producción, la distribución y el consumo, y de la participación o exclusión de las diferentes clases sociales en el conjunto del proceso. Pero además de constituir unidades empíricamente diferenciables, y complementarias, las tres modalidades han desarrollado estéticas separadas en las cuales las obras son juzgadas con distintos criterios de valor.

El arte elitista, originado en la burguesía pero que incluye también a sectores intelectuales de la pequeña burguesía, privilegia el momento de la *producción*, entendida como creación individual: supone que lo artístico se da, inaprensiblemente, en el gesto creador, y se sustancializa en la obra de arte, que por eso es fetichizada. La distribución es ignorada por la estética de «las bellas artes» o juzgada un accesorio posterior a la obra, que no modifica su esencia; el consumo carece de una problemática específica, pues la única función del espectador es «recogerse», «elevarse», «ponerse en actitud de contemplación» para recibir la visión revelada por el creador. Su valor supremo es la *originalidad*.

El arte para las masas, producido por la clase dominante, o por especialistas a su servicio, tiene por objetivos transmitir al proletariado y a los estratos medios la ideología burguesa, y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su centro está puesto en el segundo momento del proceso artístico, en la *distribución*, tanto por razones ideológicas como económicas: interesa más la amplitud del público y la eficacia en la transmisión del mensaje que la originalidad de su producción o la satisfacción de reales necesidades de los consumidores. Su valor supremo es *el sometimiento feliz*.

El arte popular, producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos, pone todo su acento en el *consumo* no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es *la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos*. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un *arte de liberación*. Para ello debe apelar no sólo a la sensibilidad y la imaginación, sino también a la capacidad de conocimiento y acción. Su creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de la praxis.

Esta distinción entre arte de élites, para las masas y popular es en cierto modo formal. Quedaría incompleta si no aclarásemos que los tres niveles no funcionan en forma separada, con total autonomía; se influyen recíprocamente por la relativa intercomunicación que existe entre las clases sociales en las sociedades modernas, y también porque tanto el arte para las masas como el de élites pertenecen a una misma industria cultural. El ejemplo del arte pop lo revela en forma patente: los medios de comunicación masiva crearon una iconografía urbana (botellas de Coca-Cola, rostros de estrellas de cine) que algunos artistas de élite incorporaron a sus obras; a la inversa, el tratamiento formal dado por la experimentación plástica a esos materiales es aprovechado por los medios en nuevos mensajes. Otro ejemplo: los medios masivos toman elementos de la sensibilidad popular (imágenes, técnicas de representación) y los incluyen en su comunicación resemantizándolos; a su vez, los movimientos populares extraen elementos de la cultura de masas (canciones de moda, consignas publicitarias) y los adaptan para producir mensajes que expresan sus intereses políticos.

La fluidez con que los mensajes artísticos pasan de los canales de élites a los masivos y a los populares, o a la inversa, demuestra la dificultad de separar en forma maniquea lo popular de lo que no lo es. Hay casos en los que, pese a la hidridez del mensaje, puede establecerse la demarcación: por ejemplo, cuando un símbolo popular deja de serlo al incluírselo en un conjunto que lo niega (en un programa televisivo de folklore, en Buenos Aires, el logotipo reiterado en cada corte, presentaba escenas gauchescas enmarcadas en la valva distintiva de Shell, que auspiciaba el programa). Pero en otros casos la mezcla de componentes populares, masivos y elitistas no es tal fácil de distinguir, e incluso no tiene por qué ser condenable. Debido a esta fluidez de circulación entre los diferentes niveles, un alto número de

mensajes recorren todos ellos aprovechando las posibilidades de cada medio para enriquecer su significación. Raúl González Tuñón logró en muchos poemas la entonación exacta de las escenas populares, como en el que dice en el estilo del pregón de feria:

> Y no se inmute amigo, la vida es dura.
> Con la filosofía poco se goza.
> Si quiere ver la vida color de rosa
> eche veinte centavos por la ranura.

Estos versos, populares por la situación que describen y por el tratamiento formal del lenguaje, habitaron por muchos años la literatura de élites, no por la voluntad de su autor sino por la difusión restringida de los libros de poemas. Pero cuando Cedrón los convirtió en milonga y los interpretó en televisión y discos, logró reinsertarlos en la comunicación masiva y devolverlos a la sensibilidad popular. Algo semejante viene ocurriendo con los poemas de Neruda convertidos en canciones, con la experimentación de los poetas concretos brasileros divulgada en los discos de Caetano Veloso, con la novela *Alias Gardelito*, de Bernardo Kordon, transformada en una de las mejores obras del cine latinoamericano mediante la adaptación de Roa Bastos y la filmación de Lautaro Murúa.

Una última aclaración —fundamental— es que la oposición arte para las masas/arte popular tiene valor en un nivel macrosocial, como el que manejamos en este libro (América Latina en su conjunto). Dicha oposición representa bien las dos modalidades políticas básicas de la cultura: arte para las masas = arte de dominación/arte popular = arte de liberación. Pero este modelo debe matizarse con categorías intermedias, más precisas, cuando analizamos una sociedad particular. Para ordenar la producción artística según la extracción social de sus productores y consumidores necesitamos un modelo que dé cuenta de la especificidad histórica de la

estructura de clases en el país que se estudia. Pocas veces es posible decidir sobre el carácter popular de una práctica artística tomando sólo el esquema biclasista de burguesía proletariado. Esta oposición es adecuada en un alto nivel de abstracción, cuando hablamos del modo de producción capitalista en general, pero al analizar formaciones socioeconómicas particulares hay que considerar la existencia de clases intermedias procedentes de modos de producción anteriores o de clases en formación, hay que tener en cuenta la interacción de los conflictos de clase con los interétnicos y culturales Todos estos factores, así como las alianzas de clases y fracciones de clase, contribuyen a fijar, en una cierta coyuntura, el carácter popular, de élite o para las masas de una práctica artística. Este tipo de problemas ha comenzado a ser explorado recientemente en unos pocos países latinoamericanos, y sólo en un sentido socioeconómico y político.[13] En la sociología del arte, dentro de las escasas investigaciones realizadas en el continente, no conocemos ninguna que lo haya encarado. Sin embargo, siendo esta cuestión clave para constituir una historia social del arte y para elaborar políticas culturales efectivamente populares, es evidente que debiera ser uno de los temas predilectos de investigación y uno de los que más deben alentar la colaboración de especialistas en arte y cultura con los de ciencias sociales.

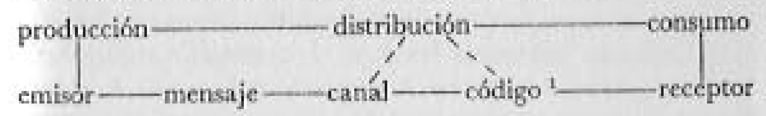
[13] El mejor informe sobre el estudio de las clases en nuestro continente, con un amplio debate de las cuestiones aún abiertas, se halla en el volumen de Florestan Fernandes y otros, *Las clases sociales en América Latina*, México, Siglo XXI, 1973. Véanse especialmente los artículos e intervenciones de Fernando Enrique Cardoso, Manuel Castells, Florestan Fernandes y Rodolfo Stavenhagen.

IV

Lingüística, teoría de la comunicación y estética

1. La discusión sobre el modelo estructural y la autonomía del lenguaje artístico

La necesidad de un análisis que incluya todos los momentos del proceso artístico, y que los considere como una unidad, es tan evidente en la investigación socioeconómica sobre el arte como cuando se lo estudia desde la teoría de la comunicación. De hecho, los modelos provistos por ambas ciencias presentan una homología casi completa:



Sin embargo, el tratamiento lingüístico de los materiales artísticos no siempre aparece, de igual modo que en el análisis comunicacional, como complementario del enfoque socio-

[1] Las líneas punteadas que unen la distribución con el canal y el código indican que la equivalencia entre esos conceptos es menos plena que entre producción y emisor o consumo y receptor. La distribución vincula los extremos del proceso productivo del mismo modo que el canal y el código los del proceso comunicacional, pero se diferencian en tanto la distribución es un proceso y un sistema, y el canal un proceso, o el lugar por el que circula un proceso, y el código un sistema de convenciones que regula la comunicación.

económico. Por una parte, el examen del arte como sistema de signos impulsó la desobjetivación de la estética, el descentramiento de su objeto de estudio de la conciencia del artista para situarlo en el universo comunicacional o en el campo anónimo del lenguaje; pero, por otra parte, muchos autores estructuralistas desconocen la dependencia de la estructura lingüística respecto de la estructura socioeconómica, adjudican a los sistemas de signos una fuerte autonomía, y en el caso de los mensajes artísticos, afirman que la alta dosis de ambigüedad que los caracteriza estimula la concentración del espectador y del crítico sobre la estructura interna de los mismos.

Jakobson diferencia la función poética de las demás funciones del lenguaje porque en ella el referente con el cual se relaciona el mensaje no es el emisor (como en la función emotiva), ni el receptor (como en la función conativa o conminativa), ni el mundo real (como en la función referencial), sino el mensaje mismo. A partir de esta distinción ya clásica, es frecuente que los trabajos estéticos de la corriente estructuralista den por sentado que lo que caracteriza al lenguaje artístico es que el mensaje «deja de ser el instrumento de la comunicación para convertirse en su objeto».[2] Es necesario precisar que Jakobson fue más sutil que sus continuadores al advertir que «toda tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía, o de confinar la poesía a la función poética, no concluirá sino en una simplificación excesiva y engañosa. La función poética no es la única función del arte del lenguaje, es solamente la función dominante, determinante, a pesar de que en las otras actividades verbales no desemplea más que un papel subsidiario, «accesorio».[3] Si bien para Jakobson la función poética —relación del mensaje con-

[2] P. Guiraud, *La semiología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, 2a. edición, pág. 13.

[3] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1961, pág. 218.

sigo mismo— prevalece en general sobre las demás dentro del arte, las otras funciones verbales cumplen siempre un papel, variable según el género poético. «La poesía épica, centrada sobre la tercera persona, asigna un lugar importante a la función referencial; la poesía lírica, orientada hacia la primera persona, está íntimamente ligada a la función emotiva; la poesía de la segunda persona está marcada por la función conativa, y se caracteriza como supletoria o exhortativa, según la primera persona esté subordinada a la segunda o la segunda a la primera».[4]

Estas aclaraciones, si bien matizan la autonomización del lenguaje artístico, dejan sin plantear el problema de la inscripción social del mismo. El arte, como todo lenguaje que quiere ser comunicado, debe atenerse a códigos producidos y manejados socialmente; por más que *algunas* tendencias estéticas acentúen la relación narcisista del mensaje consigo mismo, este mensaje sólo puede ser tal, o sea comunicable, en tanto se ajusta a códigos que son «productos de un trabajo transcurrido. Por 'trabajo transcurrido' se entiende el trabajo precedente a cada momento dado, en el cual se halla recogido el trabajo sígnico».[5] Para dar cuenta de las relaciones del lenguaje artístico con las realidades no lingüísticas no basta reconocer, desde el interior del sistema semiótico, la coexistencia necesaria de la función poética con las que no lo son; hay que comprender la función referencial, la emotiva, la conativa, y la misma función poética, como así los códigos que las rigen, a partir del trabajo socialmente necesario para producirlos. No se explica la función poética con sólo decir que en ella el mensaje se relaciona consigo mismo, sino analizando por qué a cierta altura de la historia occidental, con el surgimiento del modo de producción capitalista, un área de la comunicación social se autonomiza relativa-

[4] *Idem*, pág. 219.

[5] F. Rossi Landi, *Programación social y comunicación*, en *Semiótica y praxis*, Barcelona, A. Redondo, págs. 21.

mente —la artística—, dentro de ella el lenguaje se autonomiza a su vez de las condiciones que lo originan y ofrece su exhibición narcisista como fuente de placer.

Es cierto que las obras artísticas ordenan los elementos con una sintaxis que suele no coincidir fotográficamente con los códigos sociales. De ahí que fracasen los intentos de explicar las obras o las tendencias del arte como reflejos mecánicos de sus condicionamientos externos. Sobre todo en el arte contemporáneo, las referencias semánticas son imprecisas, equívocas y en ciertos casos —como en la música serial o en la pintura no figurativa— imperceptibles en una aproximación superficial. Pero hay que señalar que el extremo opuesto es igualmente falso: el aislamiento teórico y metodológico del lenguaje, su definición como «una entidad autónoma de dependencias internas»,[6] ha entrado en crisis a partir de los trabajos de Chomsky sobre gramática generativa y de críticas sociológicas y filosóficas. Veamos qué consecuencias tiene esta revisión sobre el estudio del lenguaje artístico.

Casi todas las críticas a los análisis estructuralistas coinciden en reconocerles el mérito de haber extendido el campo de información y la seguridad de los datos, haber descubierto en el lenguaje relaciones estructurales que pueden ser estudiadas en forma abstracta. Pero le objetan haberse reducido a fenómenos superficiales descuidando la producción del lenguaje y su referencia semántica. Chomsky sostiene que la lingüística estructural «ha llevado a un grado enteramente nuevo la precisión del discurso sobre el lenguaje, pero creo que su principal contribución puede ser, paradojalmente, aquélla por la cual ha sido criticada muy severamente. Pienso en su seria y minuciosa tentativa de construir 'procedimientos de descubrimiento', las técnicas de segmentación y

[6] La expresión pertenece a Hjemslev (*Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, pág. 21).

clasificación a las cuales Saussure hace alusión»... «Esto fue un fracaso porque tales técnicas se limitan, en el mejor de los casos, a los fenómenos de la estructura superficial y no pueden, en consecuencia, revelar los mecanismos que sostienen el aspecto creador del lenguaje y la expresión del contenido semántico».[7]

2. El arte como lenguaje y como praxis

El rigor alcanzado por el estudio abstracto y autónomo del lenguaje, como mero sistema de signos, tuvo un alto costo: mutilar un aspecto tan esencial del hecho lingüístico como es su carácter de instrumento para la acción social. Por más que el lenguaje, incluso el artístico, responda a un código formalizable, no puede aislarse la estructura lingüística, o en términos comunicacionales, estudiarse el mensaje como un sistema de relaciones internas autosuficientes. Todo *mensaje* es un puente entre un *emisor* y un *receptor*, y el *código* que rige su circulación fue establecido socialmente, de acuerdo con las exigencias del modo de producción económico. La obra de arte es un sistema de autonomía sólo relativa, pues su existencia procede de una coordinación de múltiples referencias externas (por ejemplo las referencias a la realidad natural o social de las imágenes y las palabras en una película). Tiene razón Umberto Eco cuando dice que la obra artística es «*un sistema de sistemas,* algunos de los cuales no hacen referencia a las relaciones formales internas de la obra, sino a las relaciones de la obra con el contexto histórico cultural en el cual se origina. En este sentido, una obra de arte posee ciertas características comunes con cualquier tipo de mensaje que haya pasado de un autor a un receptor (y que, por lo tanto, no es sola-

[7] N. Chomsky, *Le langue et la pensée*, Paris, Payot, 1968, pág. 40.

mente considerado como hecho autosuficiente, sino que debe ser incluido en un conjunto de relaciones».[8]

Dado que el lenguaje constituye un canal para la interacción entre grupos y clases, para el conocimiento y la modificación de las relaciones sociales, es un instrumento de dominación, de sometimiento o de rebelión, un «lugar» en el que se efectúan las relaciones entre los hombres. Al cuestionamiento efectuado en los países centrales por los estudios lingüísticos postestructuralistas, se agregan trabajos semiológicos, sociológicos, antropológicos y psiquiátricos de países dependientes que han demostrado la necesidad de abrir los estudios sintácticos, privilegiados por la metodología estructural, a las implicaciones semánticas y pragmáticas presentes en todo proceso comunicacional. Los trabajos de Fanon, por ejemplo, revelan de qué modo el idioma francés se fue transformando, adaptando, deformando para favorecer los planes coloniales, la diversa significación sociopolítica que tenía su uso por las tropas de ocupación, por las clases dominantes nativas y por el pueblo árabe que hacía de su resistencia a hablarlo un recurso para oponerse a ser integrado en la «civilización».[9]

Un ejemplo artístico en la misma dirección es el señalado por Boal al comparar el tratamiento de la problemática lingüística en Paraguay y Perú. El Teatro Popular de Vanguardia ofreció a públicos campesinos de Paraguay la vida de Cristo en guaraní. Para armar el espectáculo tuvieron en cuenta que el noventa por ciento de la población de ese país habla prioritariamente dicha lengua; el diez por ciento restante, o sea la clase dominante, habla el castellano y desprecia la lengua materna de su pueblo. Por eso, el T. P. V. hizo que todos los personajes de la obra que

[8] U. Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, págs. 105-106.

[9] Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, México, 1965, y *Escucha blanco*, Barcelona, 1970, especialmente el cap. I.

representaban al poder hablaran en castellano: policías, jueces, el gobernador, Pilatos, etc. En cambio todos los personajes que en la historia cumplían un papel revolucionario hablaban guaraní: Jesús, los apóstoles y el resto del pueblo. Muy distinta es la situación planteada a los grupos teatrales que actuaron en Perú, dentro de la Operación Alfabetización Integral, en los años 1972 y 1973. Allí se hablan por lo menos 41 dialectos del quechua y el aymara, y sólo una minoría —aunque mayor que en Paraguay— emplea exclusivamente el castellano. Pero en este caso el castellano no aparecía como la lengua opresora, en la medida en que el Perú tenía un gobierno que realizaba transformaciones en la estructura económica, social y cultural, entre ellas la alfabetización de por lo menos cuatro millones de personas. Además, la alfabetización se cumplía tanto en la lengua materna como en castellano, sin forzar el abandono de aquélla en beneficio de ésta, y se alfabetizaba en todos los lenguajes posibles, incluyendo los artísticos, como el teatro, la fotografía, el periodismo, con métodos como el de Paulo Freire que posibilitan la participación activa y el desarrollo de la conciencia de los alfabetizados. Al confrontar la situación paraguaya con la peruana, Boal concluye: «En el primer caso, el castellano es el vehículo para la imposición de una cultura ajena; en el segundo, el castellano es la lengua unificadora, única posibilidad de establecer una lengua 'nacional'. El gobierno no impone el castellano; al contrario, intenta mostrar que, de la misma manera que los campesinos *rescatan* la tierra, anteriormente poseída por los latifundistas, también pueden y deben rescatar la lengua hablada en todo el país».[10] Al realizarse la alfabetización en la lengua materna original y en castellano se logran dos objetivos: desarrollar la cultura de cada grupo étnico a partir de su lengua regional, y, en castellano, vincular a las

[10] A. Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Lima, 1973 (edición mimeografiada), págs. 32-34.

distintas regiones para que puedan ejercer el poder con un lenguaje común.

El estudio de las diversas relaciones que el lenguaje establece con diferentes praxis, demuestra que ningún texto, y por tanto ninguna obra artística, pueden ser comprendidos adecuadamente si no se los vincula con sus condiciones sociales de emisión y recepción. La incorporación de palabras, imágenes y símbolos extranjeros en el léxico y la iconografía nacionales, las diferencias lingüísticas entre distintas clases de una misma sociedad, no son únicamente variantes lingüísticas de códigos universales; son también actos sociales, manifestaciones de la praxis ejercida por grupos dominantes o dominados.

El ser instrumento para la transformación de la realidad, característica de todo lenguaje, es aún más notable en el caso de las artes no literarias: como observara Francastel en su *Sociología del arte*, este tipo de obras, a diferencia de las que pertenecen al dominio de la palabra, se distinguen por su «carácter inmediatamente operatorio y que se traduce en una acción sobre la materia».[11] Y en el último capítulo de *La figura y el lugar*, al extraer conclusiones de su minucioso análisis del orden visual del Quattrocento, explica los dos sentidos en que la representación estética «es uno de los modos de la acción»: mediante ella «los hombres estabilizan ciertos aspectos de su experiencia» y, por otra parte. «anticipan sus posibilidades inmediatas de transformación de las formas materiales y mentales del universo».[12] Este carácter operativo resulta aún más evidente en las artes de comunicación masiva y en las llamadas «artes aplicadas»: en ellas los objetos artísticos interactúan prácticamente con los demás y lo estético no reside en objetos diferenciados sino en la impresión de cualidades estéticas a los objetos usados habitualmente. Algunos representantes de artes tradicionales, como la pintura y el teatro, intentando transformar su práctica de acuerdo con las exigencias masivas de la cultura industrializada y del proceso de liberación, reformularon su tarea como un pasaje de la representación a la acción. Estos intentos de producir un arte «convocativo» coinciden con algunas reformulaciones sociológicas de la función del arte. Así, por ejemplo, Eliseo Verón diferencia el lenguaje artístico del científico porque, mientras éste sólo *reproduce* la realidad, el arte la *transforma;* refiriéndose al happening, lo define como «una transformación sistemática de los componentes de la acción social».[13]

No obstante, debemos tener en cuenta que la transformación artística del orden social no modifica *directamente* las relaciones de producción. Aun en aquellas artes en que la acción es un componente central (el happening, el teatro) la práctica artística opera en el campo imaginario y sólo como consecuencia derivada en la acción social propiamente dicha. La modificación de las relaciones sociales se cumple en el arte en forma *simulada* o *analógica*, tanto en las experiencias que representan en una sala teatral o una pantalla televisiva un conflicto como en aquéllas que, en los teatros barriales, lo reproducen en el lugar en que sucede y haciendo intervenir como actores a algunos de los protagonistas reales: la diferencia radica en que la mayor proximidad semántica del segundo tipo de experiencias con la situación sobre la que se desea influir facilita el pasaje de lo imaginario a lo real, de la acción teatral a la acción propiamente política.[14]

Nos parece importante subrayar esta diferencia entre re-

---

[11] P. Francastel, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1970, pág. 29.

[12] P. Francastel, *La figure et le lieu*, París, Gallimard, 1967, págs. 342-343.

[13] E. Verón, "Los happenings y la acción social", en O. Masotta y otros, *Happenings*, Buenos Aires, J. Alvarez, 1967, pág. 80.

[14] Un ejemplo de la eficacia revolucionaria que puede tener una obra de arte, y a la vez del pasaje de lo real a lo artístico, y

presentación artística y praxis social para mostrar la distancia de nuestra inserción del lenguaje en la praxis respecto de los autores estructuralistas —repetidos por algunos escritores y críticos latinoamericanos— que reducen los conflictos sociopolíticos a hechos lingüísticos. Julia Kristeva escribe que «la práctica social, es decir, la economía, las costumbres, 'el arte', etc., es considerada como un sistema significante estructurado como un lenguaje»,[15] y eso basta para que Carlos

de lo artístico a lo político, lo encontramos en *Yawar Mallku* (Sangre de cóndor), la película de Jorge Sanjinés que presenta las técnicas médicas y las presiones culturales ejercidas por los "cuerpos de paz" norteamericanos para esterilizar a los campesinos bolivianos, o al menos reducir su expansión demográfica, y las reacciones populares contra esa política. La filmación se realizó en una comunidad en la que no habían ocurrido estos hechos e introduciendo algunos actores y elementos típicos del cine de ficción. Sanjinés relata cuánto costó responder a los campesinos que preguntaban: "¿Por qué se ha hecho esto si en realidad no nos ha ocurrido?" Luego, cuando la película fue vista por unos 450.000 bolivianos, "dos comunidades campesinas impidieron el ingreso de los «cuerpos de paz» en su zona. Otra tercera comunidad que no vio la película, pero que conoció su historia a través de la radio, también les impidió el acceso. Y en un cuarto lugar, los campesinos estuvieron a punto de linchar a dos miembros del «cuerpo de paz». La orquesta sinfónica nacional fue a dar un concierto al aire libre a la población de Achakachi, donde los indios son sumamente belicosos. Un día domingo llegó la orquesta y los campesinos se enteraron que en medio del grupo de músicos había cuatro norteamericanos del «cuerpo de paz». Se les fueron encima, los individuos tuvieron que correr con los instrumentos y ponerse a salvo en una casa de vecinos, los que cerraron las puertas y empezaron a discutir para calmar a la gente, mientras decían los campesinos que ellos sabían que los americanos venían a impedir que sus mujeres tuvieran hijos. La película promovió una campaña de investigaciones en las universidades, organismos de prensa, etcétera, que insistieron en este asunto. Después de la película, el «cuerpo de paz» suspendió su campaña de control de la natalidad" (*"Conversación con un cineasta revolucionario: Jorge Sanjinés"*, Cine cubano, La Habana, Nº 73-74-75, págs. 6-7).

[15] Julia Kristeva, "La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia", en *Semiótica y praxis*, de Rossi Landi y otros. Barcelona, A. Redondo, 1972, pág. 51.

Fuentes, uno de los «teóricos» latinoamericanos de este reduccionismo, afirme: «La sociedad de consumo europea, al atenuar o disminuir las oposiciones de clase, convirtió a la política en un enorme ejercicio verbal»... «El acto político es lenguaje solamente: la política es lo que *dicen* De Gaulle, Wilson o Franz Josef Strauss». En consecuencia, el acto revolucionario será para él, más que un acto, un nuevo lenguaje: «toda palabra que rompa la magia del consumo, será la palabra enemiga».[16] El consumo que Fuentes hace de la ideología estructuralista lo lleva a ignorar, a cien años de Marx, sesenta o quince años después de algunas revoluciones latinoamericanas que le pasaron muy cerca, que la historia no se transforma desde el lenguaje y que no basta imaginar alteraciones de las estructuras lingüísticas para ser escritor revolucionario.

Finalmente, hay que decir que esta ubicación del lenguaje artístico en dependencia de la estructura social tiene efectos sobre la metodología de la crítica de arte y de la crítica literaria. Se sabe que para comprender un texto, un cuadro, una película hay que situarlos en el campo mayor de la literatura, la plástica o la cinematografía de su época: cada texto recibe su sentido de su relación con otros, de la *intertextualidad*. Pero esta noción fue insularizada por la teoría estructuralista de acuerdo con la autonomía que asignó al lenguaje artístico y literario. En rigor, cada novela o cada cuadro adquieren significado en relación con una intertextualidad más amplia: la que constituyen los documentos folklóricos, el habla cotidiana, el estilo periodístico, la masa de textos e imágenes que circulan por una cultura. Lo que diferencia a una obra de arte de otros textos es la peculiaridad con que ha modificado o deformado un cierto material, pero lo que explica que la obra sea legible y gozable es el hecho de que esa modificación o deformación se

[16] Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamérica*, México, J. Mortiz, 1972, pág. 89.

ha realizado a partir de los códigos perceptivos y representativos vigentes.[17]

Todo aislamiento de las obras de arte, sea como objetos o como lenguaje, de las relaciones sociales que las producen oculta, aunque no se lo proponga, el sentido de esas obras en la historia, las fronteras que las separan de ciertas clases sociales (en el arte de élite) o los mecanismos que las convierten en instrumentos de manipulación social (en el arte para las masas). No hay conocimiento integral del arte si no se estudia al lenguaje también como una forma de interacción social. Aunque —insistimos— esto no significa que el lenguaje pueda sustituir a la praxis política, y por eso ninguna experiencia artística, por más resultados prácticos que logre, puede reemplazar al acto político. Para evitar el reduccionismo que encierra en modelos lingüísticos insulares el componente social del arte y evapora al campo de los signos su participación en las relaciones sociales, es necesario seguir replanteando las relaciones entre sintáctica, semántica y pragmática en el estudio del lenguaje artístico, las relaciones de lo que en el arte es lenguaje con lo que en él es acción, y con los distintos niveles de la acción. Por lo tanto, debemos analizar, como haremos en el próximo capítulo, la integración de las diversas disciplinas científicas que estudian el arte y su relación con la praxis política.

[17] Angel Rama ha elaborado esta cuestión para la crítica literaria en su artículo *Transculturaçao na narrativa Latino-americana*, publicado en Cadernos de Opiniao, Río de Janeiro, 1975, Nº 2.

V

Conocimiento y valoración del arte: problemas científicos e ideológicos de la estética

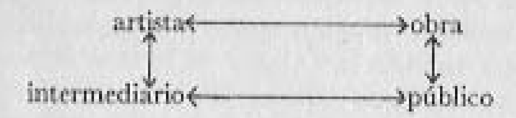
1. Un modelo estructural y dialéctico

Los conceptos teóricos derivados de los modelos socioeconómico y comunicacional hacen posible un conocimiento estético en el que se integren todos los momentos del proceso artístico. Pero no debemos transferir dichos conceptos mecánicamente: dijimos ya que el arte participa del modo de producción en el que está inscripto, pero no es sólo un hecho económico; es un lenguaje y un medio de comunicación, pero también una forma de praxis. Si bien conservaremos los conceptos socioeconómicos y comunicacionales para dar cuenta de esos aspectos, podemos sintetizar ambos modelos en un esquema que corresponde mejor al carácter del proceso artístico:

artista — obra — intermediario — público.

Veremos que la aplicación de este esquema a obras producidas dentro del sistema artístico burgués permite descu-

brir aspectos ignorados de las mismas, de la evolución de sus autores, y su sentido en la totalidad del sistema al que pertenecen. Pero este análisis tendrá únicamente el carácter de introducción crítica para entender las condiciones desde las cuales es posible un arte de liberación. Señalar la importancia de esos cuatro momentos en la formación del hecho estético es útil para superar las pretensiones de autonomía absoluta de las obras y la suposición de que en ellas se concentra lo artístico, cuando en realidad sólo sintetizan un complejo de relaciones sociales. Por eso, más allá de reivindicar esos componentes ignorados del proceso artístico —especialmente los intermediarios y el público— nos interesaremos por las experiencias en las que los elementos de dicho proceso no tienen la progresión lineal que le dimos al enumerarlos, aquéllas en las que el pueblo deja de ser destinatario pasivo y se convierte en protagonista desde la producción hasta el goce final de las obras. El esquema lineal es útil como un artificio para ordenar la exposición, pero veremos que es sólo un artificio cuando comprobemos la circularidad estructural y dialéctica —no lineal— que relaciona los componentes del proceso artístico. De ahí que resulte más correcta la siguiente representación:



Los cuatro componentes interactúan entre sí, y ninguno precede necesariamente a los otros. Por ejemplo, el «público» puede ser el «artista» colectivo de una obra que se goza en el mismo momento de su creación, como ocurre en el teatro de agitación y en muchas formas de arte popular. Y aun cuando el artista sea individual y su creación preceda a la contemplación, el sujeto de la obra no puede ser considerado aisladamente, separado de las condiciones histórico-sociales que lo llevaron a componer o pintar de tal modo, por ejemplo diferenciándose del espectador: como vimos, esta escisión entre autor y espectador sólo es posible en una economía donde existe apropiación privada de los medios de producción artística, pero aun allí la expresión «artista» designa un colectivo social, debe ser tomada como representante de un conjunto de variables que lo anteceden y no como subjetividad excepcional.

En cuanto al «intermediario», forma ampliada de la «distribución», abarca el conjunto de personas e instituciones que median entre la obra y el público: los distribuidores, pero también las empresas de grabación, los críticos, los censores, etc., o sea todos aquéllos cuya intervención en la difusión de las obras influye sobre la forma y el significado que tendrán finalmente para los espectadores, sobre los códigos que regirán la valoración estética. También en este caso veremos que tal función es sumamente móvil, puede ser desempeñada a veces por el artista o el público, y, aunque no ocurra así, es seguro que interactúa con los otros términos.

De acuerdo con esta concepción estructural y dialéctica, preferimos el estudio interdisciplinario del arte y no la aplicación separada de las distintas ciencias sociales a su análisis. En la mayoría de los textos estéticos que adoptan los aportes científicos se supone que el arte compete a la psicología en tanto es «expresión» de una personalidad; a la lingüística, la semiología y la teoría de la comunicación como lenguaje; a la economía y la sociología por ser un producto social y una mercancía, un trabajo que se vende y se consume. Luego, la psicología deberá ocuparse del autor, la semiología de la estructura interna del mensaje, la economía de la comercialización de la obra y la sociología de su repercusión en el público. Esta división territorial corresponde a una fragmentación del objeto de estudio y a una división arbitraria de las ciencias sociales. Tal separación encubre que el conjunto de las áreas del saber está

determinado por una práctica social unitaria, e impide pensar su sentido global.

Al refutar la fragmentación del objeto de estudio no desconocemos la especificidad relativa de diferentes niveles de análisis, el predominio general de las relaciones de producción sobre los demás niveles y el mayor relieve que pueden adquirir en ciertas coyunturas uno u otro de los estratos del proceso artístico: el examen intrínseco del mensaje cobrará especial importancia en las obras de gran originalidad, en tanto el análisis sociológico prevalecerá en las que responden directamente a las expectativas del público.[1] Pero lo que queremos destacar es que, en cualquiera de estos casos, el estudio científico corre el riesgo de ser erróneo si no abarca el conjunto de las condiciones sociales e históricas en las que una obra artística es producida, distribuida y consumida.

Y no se trata sólo de una precaución científica, sino de una necesidad política. El conocimiento compartimentado, además de favorecer la división del trabajo intelectual, de aparatos académicos, teóricos y conceptuales incomunicados, obstruye la comprensión global de la sociedad e impide lle-

[1] Bourdieu, pese a subrayar que "ni siquiera la más «pura» intención artística escapa completamente de la sociología", diferencia las "obras que parecen creadas por su público" de aquéllas que "tienden a crear su público". "Los que se llaman «autores de éxito» son sin duda los objetos más fácilmente accesibles a los métodos tradicionales de la sociología, puesto que puede suponerse que las restricciones sociales (voluntad de seguir fiel a una manera que ha triunfado, temor de perder el éxito, etc.), son más importantes, en su proyecto intelectual, que la necesidad intrínseca de la obra". "Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a esos métodos cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les impone, sin hacer concesión alguna a la representación, anticipada o comprobada, que los lectores se hacen o se harán de su obra" (P. Bourdieu, "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del estructuralismo*, de J. Pouillon y otros, Siglo XXI, México, págs. 146-147).

gar a juicios críticos sobre su orientación. Quienes se especializan en el estudio de aspectos aislados del arte, por ejemplo el lingüístico en los semiólogos estructuralistas, suelen desentenderse de los otros aspectos del hecho estético y de su sentido global: esta demarcación abstracta ignora los nexos concretos que ligan la totalidad de los niveles en un conjunto social. De tal modo, el contexto en el cual se inscribe el arte, el que le confiere su sentido específico en cada modo de producción, en nuestro caso el sistema capitalista, nunca puede ser juzgado como un hecho histórico, relativo, y por tanto susceptible de ser superado por otro sistema.

El aporte de las ciencias sociales es el de explicar al arte como un producto social, a los emisores y a los receptores en función del complejo total en el que actúan. Su riesgo es fraccionar el proceso artístico de acuerdo con la compartimentación del saber, y así perder de vista el carácter dinámico y transformador de la praxis artística. Las ciencias no pueden agotar el conocimiento del arte mediante la explicación de las determinaciones que lo originaron, pero no porque esconda una esencia irracional inaccesible al conocimiento científico, sino porque el arte —además de ser producto de sus determinaciones objetivas— es también un intento de superarlas (o encubrirlas). Podemos decir que los aspectos *retóricos* del arte, las convenciones de lenguaje que ordenan significativamente sus elementos y hacen posible su comunicación, son objeto de estudio por las ciencias, y que los aspectos *poéticos*, aquéllos que inauguran elementos y combinaciones entre los elementos, ampliando el campo de lo realizable, lo perceptible y lo comunicable, son manifestaciones —no de la libertad individual— sino de la capacidad de invención y transformación alcanzada por un pueblo o una clase social. La verdadera creación es la que no se contenta con combinar de maneras caprichosas o lujosas los elementos provistos por el sistema perceptivo de la época, sino la que los cambia para generar realidades y significaciones nuevas. Y esta transformación, para que sea algo más

que el resplandor de un instante, debe convertirse en fuente de libertad para nuevas creaciones y para otros hombres. El trabajo sobre lo virtual y lo posible es lo que permite al artista romper con los condicionamientos estudiados por la ciencia, pero su búsqueda de lo posible supera el mero juego de la ilusión si se inscribe en un proyecto de liberación colectiva.

En conclusión, podemos decir que el análisis integral del proceso artístico incluye: 1) la explicación de la estructura interna de la obra; 2) la explicación de las situaciones sociales involucradas en la producción y comunicación de la misma; 3) el análisis del tipo de praxis que la obra efectúa, el modo en que transforma o convalida —real o imaginariamente— las relaciones sociales. Este último momento no puede realizarse fundadamente si no es precedido por los dos anteriores; a la vez, el sentido de las dos primeras explicaciones —de la obra y de su contexto— no se completa sin el tercero, hasta que no se establece si la obra tiene un sentido revelador o encubridor, liberador o evasivo.

2. Bases para un arte nacional: ¿el folklore o la historia?

Los tres tipos de análisis indicados precedentemente constituyen una metodología integral para el estudio *descriptivo* del arte. Pero la estética debe dar criterios no sólo para conocer el proceso artístico, sino también para producir *juicios de valor* debidamente fundados. ¿Qué es lo que determina que un hecho artístico pueda ser considerado arte popular o arte nacional? ¿La cantidad de sus espectadores? ¿Que represente el folklore de un país o de un sector social? Y si cada arte responde en cada época, cada pueblo y cada clase a patrones diferentes, ¿habrá criterios estéticos especiales para cada cultura o es posible fijar algunos de validez universal? Para responder a estas preguntas es necesario

plantearse otra preliminar: ¿qué debe entenderse por cultura nacional y popular en los países latinoamericanos, cómo se articulan sus distintas modalidades y cuáles deben ser sus relaciones con otras culturas?

La discusión sobre estos problemas se enriqueció en las últimas décadas con los aportes de estudios históricos y antropológicos sobre las culturas americanas y las investigaciones económicas acerca de la estructura de nuestra dependencia. Pero son sobre todo las transformaciones del sistema cultural, emprendidas con orientaciones diversas en México, Cuba, Chile, Perú y Argentina, lo que hizo avanzar el debate más que en cualquier otra etapa y motivó muchos de los trabajos científicos. En algunos casos los avances derivan de la promoción de mejores condiciones para la creación popular por parte de los gobiernos; en otros, de la apertura de nuevas vías de comunicación, no oficiales, por los movimientos populares. Por distintos caminos, se desarrollan nuevas formas de interacción y solidaridad entre emisores y receptores, nuevas experiencias de comunicación y participación popular en el arte y en la cultura que replantean la definición de lo popular y los objetivos de las políticas revolucionarias en ese campo.

Pensamos que la primera conclusión a sacar de este proceso es que no está concluido. Hay que comenzar reconociendo la necesidad de revisar lo que hasta ahora suponíamos seguro y aprovechar imaginativamente, sin olvidar las necesidades de cada país pero sin encerrarnos en ellas, los avances de los otros para la construcción de un verdadero arte popular latinoamericano. Somos conscientes de los riesgos y ambigüedades que entraña hablar de estas experiencias en conjunto, dada la variedad de las formaciones económicas, sociales, políticas y culturales. Si bien distinguiremos estas diferencias al analizar trabajos concretos, en la tercera parte del libro, queremos indicar ahora algunas pautas generales para la discusión del problema.

Desde que los conquistadores nos obligaron a entregarles

nuestras riquezas, hablar su lengua, vestir sus ropas e imitar su arte, las sucesivas colonizaciones no han cesado de hacernos dudar de nuestra identidad. Los intentos de expresarnos en la plástica, la música y la arquitectura están sometidos desde hace cuatro siglos a los cánones europeos y últimamente a los norteamericanos: a veces copiando los modelos importados, en otros casos mezclando nuestras formas con las de ellos. En los palacios y las iglesias, en las obras oficiales de la colonización, prevalecen los estilos de la dominación de turno. Con sólo determinar el origen hispánico, portugués, inglés o francés de los patrones artísticos adoptados y las fechas de las construcciones, un historiador que lo ignorara todo sobre nosotros podría reconstruir el itinerario de nuestra dependencia. Al establecer qué tipo de obras fueron más desarrolladas —primero la arquitectura y la iconografía religiosas, luego la pintura de gestas heroicas, después el ordenamiento urbanístico— descubriría los objetivos centrales de los sectores dominantes en cada período.

Sin embargo, tropezaría con dificultades si quisiera conocer con la misma precisión que los planes de los colonizadores el carácter específico de las culturas dominadas. Sería fácil si cada nación fuera un conjunto homogéneo, o si sólo las oligarquías autóctonas estuvieran comprometidas con la ideología importada: por un lado, habría una producción oficial que adheriría a los ideales estéticos de las sucesivas metrópolis; por otro, una corriente de talladores, pintores, ceramistas, músicos y escritores populares que mantendría enhiesta la cultura nacional. Pero la historia latinoamericana, y su situación contemporánea, son bastante más complejas. La penetración imperialista, además de subordinar a las metrópolis el desarrollo cultural americano, desarticuló, atomizó, distorsionó o absorbió casi todos los intentos de producir desde nuestros pueblos formas artísticas y culturales que respondieran a sus necesidades. Desde la conquista ninguna comunidad posee un arte nacional puro, sino mezclas de los modelos importados con las formas nacidas

aquí: la figuración barroca con las formas vegetales y animales americanas, la estilización aristocrática con la demonología precolombina, e incluso en el arte político, las canciones de consumo internacional adaptadas y convertidas en coplas revolucionarias.

¿Dónde encontrar lo específico de nuestro continente? El mestizaje es desde hace cuatro siglos nuestro rasgo constante, y ni siquiera se produjo del mismo modo en todos los países latinoamericanos. Darcy Ribeiro ha establecido una tipología étnico-nacional, que ayuda a precisar la idiosincrasia de nuestras culturas y sus posibilidades de desarrollo autónomo. Distingue cuatro configuraciones histórico-culturales: los pueblos testimonio, los nuevos, los transplantados y los emergentes. Los *pueblos testimonio*, integrados por sobrevivientes de las grandes civilizaciones precolombinas —azteca, maya e incaica—, incluye hoy a México, algunos países de América Central y los del altiplano andino; pese a ser las etnias americanas mejor estructuradas y con mayor avance tecnológico, económico y cultural anterior a la conquista, la dominación europea redefinió sus lenguas, creencias y hábitos artesanales al punto de que ninguna política de autoafirmación nacional puede ignorar hoy que el rescate de su patrimonio debe combinarse con la integración en el desarrollo económico y tecnológico internacional. Los *pueblos nuevos*, formados por la confluencia de conjuntos racial y culturalmente diversos (indios, blancos y negros), dieron nacimiento a formas sincréticas: reunidos en las minas de Chile y en las plantaciones de Brasil, Colombia y las Antillas, bajo una aplastante explotación, la mezcla de matrices y la deculturación fueron tan violentas que ninguno de los grupos étnicos originales, salvo un sector de los araucanos chilenos, conservó su especificidad. Los *pueblos transplantados* fueron creados mediante la inmigración y con el deliberado propósito de las oligarquías criollas (de Argentina y Uruguay) de reemplazar la propia etnia por contingentes europeos a los que se atribuía valores humanos superiores; los indígenas

fueron casi exterminados, y la población ladina y gaucha, en la que ya los nativos se habían mezclado con los conquistadores españoles, fue aplastada y sustituida por inmigrantes que impusieron los modelos económicos y socioculturales de sus países de origen. El cuarto bloque que Ribeiro distingue en su clasificación de pueblos extraeuropeos, los *emergentes*, abarca poblaciones africanas y asiáticas que en estas décadas ascienden de la condición tribal a la nacional; el hecho de que esta categoría no se encuentre en América, pese a la cantidad de tribus que existía antes de la conquista, en algunos casos con más de un millón de habitantes, demuestra «la violencia del dominio tanto europeo como nacional a que fueron sometidos».[2]

La ausencia de pueblos emergentes revela que la hibridez es una categoría distintiva del proceso cultural americano, y a partir de esa realidad hay que imaginar nuestro futuro rostro liberado. La historia de los pueblos testimonio, nuevos y transplantados, aunque exhibe distintos modos de mestizaje, se muestra como una sola historia formada por una misma explotación y una resistencia también solidaria. No somos culturas de síntesis por una decisión química o un ensayo biológico; nuestro sincretismo no es la consecuencia de una conciliación, sino de los enfrentamientos entre los nativos y los conquistadores, y de los hijos de ambos contra quienes siguieron colonizándonos.

Además, ¿por qué avergonzarnos del mestizaje —y reemplazarlo por un idealizado origen puro, ya irrescatable— si nuestra historia sincrética, aparte de ser la historia de las luchas por la liberación, dio frutos tan espléndidos como las esculturas del Aleijadinho, el muralismo mexicano, el samba, el tango, el sainete criollo, los polifacéticos carteles cubanos y casi todo nuestro arte mayor? La originalidad del arte latinoamericano no reside en una imagen arcaica que debamos exhumar o en la pureza autóctona de los materiales con que fue hecho, sino en la insolencia y la libertad con que tomamos de aquí y de allá lo que necesitábamos para lo que queremos ser. «Más que por su materia, lo nacional lo fue por su manera de producirse» —afirma Blas Matamoro, refutando las críticas a Piazzolea y a otras búsquedas experimentales en la música popular. «El tango, por ejemplo, que sintetiza genialmente la vieja coreografía sagrada de los negros, adaptada al uso de los prostíbulos, y bailada sobre el ritmo de la habanera española desarrollado con su estructura armónico-melódica de tema, contratema y trío, la forma sonata que se codificó en tiempos de Haydn y de Mozart, en las cortes del siglo XVIII. A ello, a su tiempo, se agregó la letra lunfardesca, la vieja poesía del romance castellano con un léxico que los poetas 'a la payadora' de la clase media tomaron de la jerga del delito y la trata de blancas. Lumpen por su contenido y por su función, pequeño burgués por el enculturamiento de sus formas, el tango es un típico ejemplo de la cultura hibridadora de lo nacional».[3]

La línea demarcatoria entre lo nacional y lo dependiente no es la que separa lo autóctono de lo mestizo, sino la que diferencia las manifestaciones artísticas que sirven a la liberación de las que avalan la política dominadora. ¿Cómo pretender que lo nacional es una esencia que bastaría con rescatar si somos pueblos híbridos, si desde la conquista, y aún hoy, en la mayor parte de los países latinoamericanos los medios de comunicación, el arte y casi todo instrumento cultural siguen en poder de empresas transnacionales o de élites nativas? La cultura latinoamericana no está hecha: es la historia de una búsqueda aún abierta. Por eso desconfiamos tanto de quienes proponen modelos renovados pero siempre dependientes, como de los naciona-

[2] Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Buenos Aires, CEDAL, 1969, tomo I, pág. 125.

[3] Blas Matamoro, *Piazzolla, la vanguardia y después*, en Crisis, Nº 7, Buenos Aires, noviembre de 1973, pág. 22.

lismos que niegan que la cultura es construcción y pretenden encontrarla ya lista en algún origen más o menos legendario de nuestro ser, en la tierra o en la sangre.

Al recorrer la bibliografía sobre estética y teoría de la cultura en América Latina, podemos distinguir dos concepciones del arte nacional. Una define la nación como un conjunto de individuos unidos por lazos naturales —el espacio geográfico, la raza— e irracionales —el amor a una misma tierra, la religión—, sin tomar en cuenta las diferencias *sociales* entre los miembros de cada nación. La sobrevaloración de los componentes biológicos y telúricos, típica de todo pensamiento de derecha, sirve al nacionalismo burgués para identificar sus intereses con los de la nación, encubrir su dependencia del imperialismo, e internamente, los conflictos de clases que amenazan sus privilegios. La dinámica histórica, que ha ido constituyendo el concepto —y el sentimiento— de nación, es neutralizada por las definiciones biológico-telúricas y diluida en «la tradición». Como dice Mattelart a propósito de la defensa del «modo de vida nacional» por la burguesía chilena, la historia, convertida en tradición, «se reduce a la sublimación de un conjunto de valores y estructuras, unificadas bajo el nombre de pasado, que se abstraen de las condiciones efectivas de su desarrollo, y, por ende, se marginan de su sentido conflictivo».[4] En el arte, el nacionalismo burgués exalta el folklore, entendido como archivo osificado y apolítico, y aquellas formas de populismo que, con el pretexto de «dar al pueblo lo que le gusta», evitan problematizarse si la cultura nacional se forma dándole al pueblo productos envasados o permitiéndole elegir y crear. Tampoco se preguntan quién es el que se lo da, ni quién, a través de siglos de dominación, modeló su gusto.

En los países con fuerte tradición indígena, el naciona-

[4] Armand Mattelart, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 115.

lismo conservador ha tratado de cohesionar a las clases sociales y «superar» sus enfrentamientos auspiciando manifestaciones artísticas que representen «el espíritu nacional». Esto es especialmente notorio en México, donde el impulso estatal dado al muralismo y, sobre todo, el fomento de las artesanías y la exaltación de sus productos como la máxima expresión popular, tuvieron como uno de sus objetivos centrales configurar una ideología nacionalista. Se ha buscado que este nacionalismo, al diluir las diferencias de clases, lingüísticas y étnicas en la conciencia de una unidad superior, reúna a todos los sectores sociales en el proyecto de desarrollo capitalista.[5] La fuerza de esta ideología —junto con otras formas de control político— ha sido tan poderosa que hasta pudo permitir dentro de edificios gubernamentales pinturas que acompañan la consagración de la historia nacional con mensajes claramente proletarios.

En los países formados mayoritariamente con inmigrantes europeos, donde la herencia indígena no existe o es insignificante, la ideología de la cultura nacional aparece en algunos sectores como la mera defensa de una etapa de la organización social. Tal es el caso de la Argentina y el Uruguay, en los cuales la preservación de los privilegios de los sectores dominantes los hizo renunciar a su tradición liberal y adoptar componentes del nacionalismo fascista. El nazifascismo, que tuvo desde los años treinta sectas adictas en la Argentina, aunque muy minoritarias y con escaso poder hasta fines de la década del sesenta, apoya su defensa del «modo de vida nacional» en la continuidad de la tradición hispánica y no es raro que sus miembros invoquen a Primo de Rivera y al mismo Hitler. Critican al capitalismo pero, en vez de buscar superarlo, propician el retorno a un utó-

[5] El excelente libro de Victoria Novelo, *Artesanías y capitalismo en México*, SepInah, 1976, demuestra con abundantes datos cómo se contradicen en la política de fomento artesanal la ideología de la unidad nacional y la explotación de los productores de artesanías.

pico modo de vida feudal, a un orden cultural religioso y pastoril, como si en él no hubiera habido explotación. Algunos movimientos que apoyan su nacionalismo en el catolicismo de derecha llevan sus ataques al capitalismo hasta criticar los avances científicos y técnicos, la democratización parcial de la educación y otros progresos logrados durante este modo de producción. Desconocen que la formación de una cultura nacional y de liberación, lejos de renunciar a esos avances para volver a un paraíso preindustrial que nunca existió, debe encontrar las formas de humanidad posibles *a partir* del desarrollo tecnológico y cultural presente. Aunque a veces estos sectores se erijan en custodios de la soberanía nacional, en tanto sostienen que nuestra identidad está fijada para siempre en tradiciones embalsamadas son solidarios de los culpables de nuestro estancamiento y nuestra dependencia.

La otra concepción de lo nacional es la que encuentra nuestra identidad definida, más que por circunstancias naturales y folklóricas, por las luchas de independencia, y busca en el proceso actual de liberación el sentido de lo que somos. Al arraigar la conciencia nacional en la historia, la identidad de cada pueblo es el resultado de su actividad, algo que puede ser modificado y no pesa como un destino fatal. Se entiende que la formación de la cultura nacional no puede consistir en purificar o preservar tradiciones más o menos idealizadas, sino en desarrollar la conciencia crítica sobre las necesidades actuales de cada nación y enriquecerla mediante el intercambio con pueblos que encaran problemas análogos. El nacionalismo revolucionario es nacionalismo porque no trasplanta mecánicamente modelos originados en otras culturas, sino que los utiliza en la medida en que dan cuenta de la situación actual de América Latina, y es revolucionario porque no acepta que la nación sea la perpetuación de lo heredado, ni su estudio sólo la puesta en relación de los hechos presentes con el pasado de la propia cultura, sino

más bien con la problemática actual de todos los pueblos que combaten por su independencia.

La cuestión más polémica en cuanto a las relaciones con otras culturas se plantea respecto de la producción cultural de Europa y Estados Unidos. Los autores que defienden nuestra independencia cultural han sostenido que la actitud básica debe ser el rechazo de su dominación imperialista, pero algunos también reconocen «el carácter *contradictorio* de las sociedades explotadoras, la distinción imprescindible de la *verdadera cultura* que en ellas se produce (muchas veces tan crítica para con la estructura del imperialismo, que resulta un arma en sí misma) y la cultura de masas que ellas producen para servir al sistema».[6] En esta cuestión, suele haber dos deformaciones: el *internacionalismo abstracto,* que olvida que ningún hallazgo experimental europeo o norteamericano tiene sentido entre nosotros si no es útil para nuestra liberación, y el *provincialismo,* que limita el crecimiento de nuestro arte al cerrarse a los avances de la práctica artística y los instrumentos conceptuales de otros pueblos. Hay que diferenciar entre las categorías y conceptos que poseen valor explicativo, y las pseudocategorías y los pseudoconceptos llegados a nuestras playas, no para ofrecer una explicación sino para justificar una dominación. Del mismo modo que muchos de los más violentos adversarios de la colonización cultural, por ejemplo Fanon, usaron los conocimientos de la psiquiatría, el psicoanálisis, la sociología y la filosofía europeas —transformándolos— para entender sus sociedades, debemos rechazar en las ciencias sociales y en las estéticas importadas las distorsiones de lo real operadas por intereses de dominación y apropiarnos del conocimiento crítico producido sobre el sistema capitalista y la cultura burguesa, que aún rigen en la mayor parte de América Latina. Los conflictos actua-

[6] Jesús Díaz y Juan Valdés-Paz, "Vanguardia, tradición y subdesarrollo, en *Literatura y arte nuevo en Cuba,* de Barnet y otros, Estela, Barcelona, 1971, pág. 69.

les de nuestro arte están condicionados a la vez por razones intrínsecas —el estancamiento y la estructura dependiente— como por la caducidad universal del arte burgués. ¿Por qué ignorar entonces críticas como las de Brecht y Benjamin a la mercantilización del arte, y sus aportes a una socialización de la creación «en la época de su reproductibilidad técnica»? [7]

Los experimentos teatrales más revolucionarios realizados en América Latina, por ejemplo los de Augusto Boal, pese a su innegable creatividad, serían impensables sin los antecedentes brechtianos. *La hora de los hornos* exhibe en sus técnicas de montaje paralelo, de titulación y de interacción con el público todo lo que Solanas y Getino aprendieron en Eisenstein, Brecht y Godard.[8] Los murales de Siqueiros demuestran cómo es posible ser fiel a la vez a la historia nacional y a los avances contemporáneos del arte. La escuela de afiches cubanos, la de mayor calidad y repercusión popular del continente, es un admirable ejemplo de cómo pueden usarse con la mayor libertad técnicas cinéticas, pop, art-nouveau y surrealistas, adaptándolas, reinventándolas, transgrediéndolas, para componer mensajes nacionales: mensajes que dan tanta importancia a la recordación de la historia cubana como a la solidaridad con Vietnam, con Mozambique, con el Black Power y con los pueblos latinoamericanos. Santiago García, el director teatral colombiano, sintetizó el criterio que debe regir nuestra relación con otras culturas: «Nuestros países han sido víctimas del colonialismo y han sido saqueados por el imperialismo, por lo tanto la actitud del intelectual debe ser la de apropiarse de lo que

[7] Nos referimos sobre todo a los *Escritos sobre teatro*, de Brecht, y al trabajo de Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ya citados.

[8] Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, p. 200. Véase también el diálogo entre Solanas y Godard "Godard por Solanas, Solanas por Godard", en *Cine 70*, Buenos Aires, enero de 1973.

le convenga sin prejuicios de ninguna naturaleza. Nos han robado mucho, entonces robemos también nosotros. Brecht se apropió de lo mejor del teatro chino, del teatro finlandés, del teatro inglés, etc. Shakespeare también era un gran ladrón en ese sentido. No debemos tener tantos prejuicios de respetar la 'propiedad privada' de la cultura occidental».[9]

3. Arte popular y clases sociales

La discusión sobre la cultura nacional conduce a revisar el concepto de cultura popular. Puesto que la nación no es un todo homogéneo, hay que distinguir qué sectores y qué manifestaciones culturales representan sus intereses. Al describir el proceso de producción, distribución y consumo del arte extrajimos algunas conclusiones que permitieron diferenciar al arte popular del arte de élites y del arte para las masas: dijimos que el arte popular es el producido por la clase trabajadora o por artistas que surgen de ella o adhieren a su proyecto, que dentro del proceso artístico valora especialmente el consumo no mercantil, la utilidad de las obras, y que la originalidad o la calidad de las mismas, como así la amplitud de su difusión, importan en la medida en que sirven a necesidades colectivas. Esta caracterización socioeconómica debemos completarla ahora con una caracterización sociopolítica.

Ante todo, es preciso eliminar dos indicadores falsos usados para establecer el carácter popular del arte: el criterio *metafísico*, que identifica lo popular con ciertas esencias que se supone invariables, con tradiciones, costumbres y raíces biológicas o míticas, y el criterio *estadístico*, que define al arte como popular por el número de espectadores

[9] Oscar Jurado, Santiago García y el teatro latinoamericano: en busca de un lenguaje propio, en *Conjunto*, La Habana, enero-marzo, 1973, Nº 15, pág. 125.

que lo reciben, o, para decirlo con la fórmula norteamericana, que por algo adoptan los medios, por el «rating». Ambos criterios adolecen, por distintas razones, de los mismos defectos: consideran al pueblo como una entidad pasiva, una masa indiferenciada en la que no discriminan los sectores del público, sus diversos intereses de clase, las múltiples causas por las que se puede ser público de espectáculos cuyos objetivos comerciales e ideológicos unen a los grupos más heterogéneos en sus coincidencias más superficiales y les imponen sus mensajes en forma inconsulta.

Para diferenciar la noción mercantil de público del concepto sociopolítico de pueblo, podemos tomar la distinción análoga de Boal entre *población* y *pueblo*. Población designa la totalidad de habitantes de un país o región. Pueblo incluye únicamente a quienes alquilan su fuerza de trabajo: «engloba a obreros, campesinos y a todos aquéllos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países».[10] Entendemos que esta correcta caracterización debe ser completada con dos precisiones, que seguramente Boal suscribiría: en primer lugar que, como dijimos del concepto de nación, la definición de pueblo no es estática sino histórica, o sea, que el pueblo se constituye como tal en el proceso de liberación; en segundo término, que el papel protagónico dentro del campo popular debe tenerlo la clase trabajadora.

En el actual período de transición, de conflictos y alianza de clases, la cultura popular se presenta con componentes heterogéneos, procedentes de varias clases, y con una fisonomía no bien integrada. Por eso, aun cuando los antropó-

[10] Augusto Boal, *Categorías de teatro popular*, Buenos Aires, Ediciones Cepe, pág. 21. Si bien tomamos el concepto de pueblo de Boal para mostrar de qué modo están reelaborando el problema los artistas latinoamericanos, es sabido que esta concepción tiene raíces anteriores, entre otros en Gramsci.

logos la definen como un «*sistema* de respuestas solidarias, creadas por los grupos oprimidos, frente a las necesidades de liberación», también reconocen que su forma actual presenta el carácter rudimentario y disperso propio de algunas manifestaciones artísticas: «un conjunto de símbolos, gestos, costumbres, rituales de comunicación o elementos de tipo narrativo o musical: un poema, una canción, un mito».[11] Sólo con el avance del proceso de liberación puede constituirse un sistema orgánico de respuestas adecuado al grado de elaboración de la cultura dominante y con una conciencia política más definida. Lo que actualmente puede ayudarnos a identificar el carácter popular de una práctica artística es que sea, o represente, una respuesta solidaria a una necesidad colectiva, es decir que forme y exprese la conciencia compartida de un conflicto y contribuya a superarlo. Esto es lo que diferencia a la cultura popular de la cultura para las masas, en la que no hay interacción recíproca entre productores y consumidores, y por lo tanto no puede incluir la solidaridad, en la que las necesidades reales de la mayoría son encubiertas o sustituidas en función de los objetivos mercantiles de la burguesía, y en la cual se neutraliza toda reacción crítica del consumidor.

Tal vez la mejor manera de reunir todas estas precisiones e inmunizarnos contra los equívocos sobre «lo popular» sea mantener siempre cerca la lista de rasgos enumerados por Brecht: «Popular es lo que las grandes masas comprenden/lo que recoge y enriquece su forma de expresión/es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo/es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante/lo que transmite

[11] Mario Margulis, *La cultura popular*, Universidad Nacional de La Plata, edición de circulación interna, pág. 6.

al sector del pueblo que aspira al poder las conquistas del sector que ahora lo sustenta».[12]

4. Relatividad del arte y fundamentación del juicio estético

¿Es posible la comunicación artística entre culturas diferentes? ¿Pueden ser significativas las obras de arte para un pueblo que no las produjo, sin que se las impongan mediante la dominación? ¿Existe lo artístico como una función o necesidad constante a través de la historia y común a distintas sociedades, o las obras están condenadas a tener sentido sólo en el espacio estrecho de cada cultura? ¿Es posible la historia del arte como totalización universal, o al menos pueden fijarse criterios de ordenamiento de las obras y de valoración que excedan el campo de cada sociedad?

Una primera respuesta puede extraerse del análisis realizado: vimos que lo estético no reside en la obra, sino en el conjunto de relaciones en que es constituida como «obra de arte» durante su producción, distribución y consumo. No hay objetos reconocidos como artísticos universalmente, en todas las épocas y por todos los hombres, ni tampoco propiedades fijas para todas las culturas o clases sociales. La determinación de lo artístico de acuerdo con ciertas cualidades formales y sensibles a las que se dio el nombre de belleza fue una característica de las estéticas occidentales entre los siglos XVII y principios del XX, que no se encuentra en otras épocas o culturas,[13] que se extendió más que otros

[12] B. Brecht, *Escritos sobre teatro*, tomo 2, pág. 63.

[13] Wilhelm Worringer ha señalado el error de hablar de una "estética gótica", pues el concepto de belleza implicado en el término estética nace en el siglo XVIII y era totalmente extraño al pensamiento gótico (W. Worringer, *Form in Gothic*, New York, Schocken Books, 1957, pág. 11).

criterios gracias a la universalidad de la expansión capitalista y que ha perdido vigencia actualmente en los mismos países occidentales. No existen propiedades constantes en las obras llamadas artísticas, ni en los objetivos de su producción, ni en los hábitos perceptivos de los receptores a lo largo de la historia; lo artístico, cuando no es uniformado por la prepotencia de los medios de comunicación masiva, y aun entonces, varía según las relaciones que los hombres establecen con los objetos. La diversidad de estas relaciones puede ser agrupada en tres grandes tipos: la diversidad de las culturas, de los modos de producción y de las clases sociales.

Veamos algunos ejemplos: 1) *la diversidad según las culturas*: una vasija usada en una sociedad precolombina con fines domésticos o religiosos provocaba emociones y comportamientos específicos, era percibida y valorada de un modo incomparable con el de cualquier visitante a un museo europeo en el que ahora está guardada en una vitrina: siendo el mismo objeto, en el sentido material, las relaciones sociales de las que participa en un caso y en otro cambian su significado; 2) *la diversidad según los modos de producción*: un aislamiento semejante de la forma respecto de la función ocurre, dentro de una misma cultura, con los instrumentos de modos de producción anteriores, o de etapas previas del mismo modo de producción, por ejemplo una moledora manual de café, que pasan a convertirse en objetos decorativos en un departamento actual; 3) *la diversidad según las clases sociales*: las flores de plástico, objetos de genuino placer estético en la clase obrera y vastos sectores de la clase media, adquieren el carácter falso e irónico del *kitsch* para quienes han sido formados en el arte de élite.

La desustancialización de lo estético lograda al situar las obras en las relaciones sociales revela la inutilidad de las teorías metafísicas del arte que, en la persecución especulativa de una supuesta esencia, negaban aspectos funda-

mentales de lo real. Además, libera a la estética del fetichismo de las obras y permite repensar la problemática artística en el proceso social que constituye su sentido. Pero a la vez nos coloca ante un triple relativismo —cultural, histórico y de clase— que dificulta la fundamentación de juicios sobre las obras. ¿Es posible producir un conocimiento verdadero sobre el arte que supere la relatividad de los valores particulares de cada cultura, cada modo de producción y cada clase social?

En rigor, en todo conocimiento las leyes son de validez relativa. Aun en las ciencias exactas, las leyes euclidianas de la transformación no son absolutamente válidas sino dentro de un dominio particular: el de la geometría euclidiana. Del mismo modo, el objeto estético —que se produce y se consume siempre en condiciones determinadas— es arte, y tiene realidad como tal, en relación con dichas condiciones. Dentro de ese marco no es arbitrario, no depende enteramente de la subjetividad del autor o del espectador, ni tampoco su realidad y artisticidad son cualidades inherentes al objeto aislado. La objetividad del arte es, como afirma Bernard Teyssedre, una «objetividad por relación», la de un objeto real y un conjunto social para el que ese objeto tiene sentido en función de sus necesidades. Y para que la «reflexión sobre el arte sea posible es necesario y suficiente que cada dato sea referido a un campo de datos relativos, y este campo a un área no absoluta, pero de relativa 'constancia', es decir más amplia y más estable que las variables consideradas».[14] Cuanto mayor sea el área con la cual se relaciona al objeto —siempre que la relación sea legítima y no una apropiación reduccionista como en las estéticas etnocéntricas— mejor fundado y más rico será el conocimiento y el juicio que se produzcan. Así, por ejemplo, «quien ha

[14] Bernard Teyssedre, La reflexion sur l'art apres la déroute des systemes estetiques, en *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Connaissance, 1969, pág. 37.

visto las pinturas de Niaux las habrá visto de un modo diferente y mejor si su experiencia personal le permite la comparación con las de Eyzies, Altamira y Lascaux».[15]

La concepción de Teyssedre adolece de un cierto neutralismo funcionalista: parece implicar, aunque no lo dice abiertamente, que toda forma artística sería legítima en tanto sea funcional para la cultura en la que existe. Al asignar a los juicios sólo validez interna dentro del sistema al que pertenecen las obras juzgadas, y al superar ese relativismo mediante la mera comparación con equivalentes de otras culturas, demuestra concebir las relaciones interculturales como relaciones de complementación y no de conflicto. No se plantea el problema de la elección entre los valores estéticos de dos culturas o dos clases enfrentadas. Esta carencia empobrece el aporte de Teyssedre y lo convierte en un replanteo del horizonte ideológico de la estética burguesa, una formulación nueva de la concepción del arte como lenguaje de la comunión universal.

El sometimiento cultural y económico sufrido por los países dependientes nos ha vuelto bastante suspicaces con las pretensiones de universalidad de los juicios que no toman en cuenta los conflictos de intereses entre dominadores y dominados. No basta reconocer la especificidad de cada cultura; hay que admitir el derecho de toda nación o clase oprimida a acentuar su particularidad en el proceso de liberación para definir su fisonomía cultural de acuerdo con sus necesidades. Con lo cual estamos diciendo que el relativismo cultural no es sólo una consecuencia *filosófica* del conocimiento producido por las ciencias sociales (el descubrimiento de que las culturas tienen particularidades irreductibles), sino una exigencia *política* indispensable para que un pueblo o una clase se reconozcan a sí mismos y desarrollen sus posibilidades en forma autónoma. En el campo de la estética, la relatividad de los juicios de valor sobre

[15] *Idem*, pág. 38.

las obras de la propia cultura o clase no es, entonces, una parcialidad o un error a lamentar sino un momento de negación de la estética dominadora y de afirmación de la propia realidad necesario en la dialéctica de la liberación. La universalización del conocimiento estético irá siendo posible en la medida en que se universalice la práctica artística de liberación, hoy restringida a un cierto número de países dependientes y algunos islotes revolucionarios de los países centrales. Pero aún esta teoría general deberá distinguir la diversidad de situaciones sociales en las que el arte es producido y gozado. Por cierto, la relatividad necesaria como consecuencia de la autoafirmación debe ser diferenciada de la defensa irracional del propio arte por chovinismo y del rechazo absoluto de otras culturas. Para controlar estas distorsiones ideológicas hay dos recursos: desarrollar la autocrítica dentro de la propia cultura y estimular la interacción solidaria con las demás.

Este replanteo de las relaciones entre la relatividad de las formas artísticas y la fundamentación del juicio estético permite sacar algunas conclusiones sobre los objetivos del arte de liberación y sobre las posibilidades de un conocimiento estético universal. Respecto del arte de liberación, ya vimos que su existencia no depende tanto de que se haga un nuevo tipo de obras —por ejemplo realistas o de contenido social— ni de que existan artistas politizados, sino de que se generen nuevas relaciones sociales y se organice en forma socializada la producción, la distribución y el consumo. La crítica correspondiente a este nuevo sistema estético no juzgará el arte sólo por la calidad formal de las obras o por su originalidad, ni tampoco sólo por su mensaje político o la amplitud de su público: todos estos factores tendrán importancia, pero nunca aisladamente sino evaluados dentro del proceso artístico completo.

Respecto de la posibilidad de un conocimiento estético universal y de la existencia de la historia del arte, es evidente en primer lugar cómo *no* debe hacerse: ni como una historia de las obras, ni como una historia de los artistas. Si consideramos que el objeto de estudio de la estética es el proceso que abarca a los artistas, las obras, los intermediarios y el público, la historia del arte será la historia de las relaciones entre esos componentes, sus transformaciones de una cultura a otra, de un modo de producción a otro, de una clase a otra: en suma, la historia de una cierta relación entre la práctica estética, sus condiciones de producción y los proyectos sociales en los que se busca superar dichas condiciones.

Es sabido que las historias del arte no ofrecen más que realizaciones escasas y parciales de la metodología que proponemos.[16] En América Latina esta carencia es casi absoluta, por lo cual no disponemos de suficientes estudios empíricos para fortalecer las hipótesis teóricas desarrolladas aquí. Se trata de una sistematización provisional, sujeta a verificación, contrastación y crítica. Es nuestro propósito ejemplificar en los próximos capítulos de qué manera este marco teórico y esta metodología pueden ser instrumentados en el estudio del arte latinoamericano. Tomaremos la situación contemporánea de nuestro arte, y nos ocuparemos especialmente de la transición de las bellas artes a la práctica socializada. Nuestro objetivo no es, como ya aclaramos, la exhaustividad histórica; buscamos examinar las dos estéticas implicadas en dicha transición: en la segunda parte la estructura del sistema estético burgués y su particular implementación en nuestro continente; en la tercera, los trabajos emprendidos para socializar el arte, que no componen todavía un sistema pero reúnen ya suficientes ensayos y búsquedas como para ser uno de los principales lugares donde se está delineando la nueva cultura.

---

[16] Además de los trabajos ya citados, hay que mencionar el libro de Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974. Pese a ciertos discutibles presupuestos teóricos, es valioso por algunas de sus propuestas, y, sobre todo, por la crítica a las concepciones tradicionales de la historia del arte.

Segunda parte

DE LAS BELLAS ARTES A LA CRISIS DE LAS VANGUARDIAS

I

Requisitos y obstáculos para una historia social de la estética

1. Una nueva representación de las relaciones entre artista y sociedad

«¿Por qué los artistas no pueden vivir de su trabajo?» «¿Cómo evitar que las obras sean convertidas en mercancías o distorsionadas por los medios de comunicación masiva?» «¿Por qué el pueblo no se interesa por el arte?» Este tipo de preguntas, reiteradas en revistas, libros, mesas redondas y cuestionamientos estudiantiles a la enseñanza artística, indica, a grandes trazos, el espectro de problemas del arte contemporáneo. La primera pregunta señala uno de los obstáculos principales en la producción artística; la segunda, las deformaciones impuestas por el régimen capitalista en la distribución; y la tercera, la falta de repercusión en el público. Producción, distribución y consumo: la crisis abarca el conjunto del sistema estético y sólo puede ser comprendida estudiándola en forma global. No obstante, es frecuente que al analizarla se reincida en uno de los errores básicos de la estética liberal: reducir las cuestiones estructurales de la cultura al campo de la responsabilidad del artista y de su relación con las obras. Las pocas veces en que se encaran los problemas de la distribución y el consumo,

se le hace desde el ángulo de los artistas: ¿para quién y para qué hacer arte? ¿Cómo comunicarse con un público mayor? El subjetivismo del enfoque determina que las propuestas se queden en cambiar la actitud personal del «creador» o en intentos voluntaristas de extender la difusión popular de sus trabajos.

La crisis de las bellas artes es mucho más que un problema de los artistas y mucho más que un problema artístico. En América Latina, forma parte de la crisis de la producción cultural dependiente, que, a su vez, deriva de un complejo de factores económicos y sociales: coexistencia de zonas desarrolladas económica y tecnológicamente con otras detenidas en la subalimentación y el analfabetismo; la formación de grandes concentraciones urbanas en las que las comunicaciones masivas incorporan al consumo de las diversiones «modernas» a la mayoría de la población —fuera de los circuitos artísticos clásicos— y a la vez encubren los conflictos sociales, manipulan la opinión y el gusto; las movilizaciones populares en busca de mejores condiciones de vida y la incapacidad de las situaciones políticas tradicionales para satisfacer esos reclamos, con las consiguientes crisis, golpes de estado, represión y censura.

Para comprender de qué modo estas condiciones socioeconómicas explican la actual crisis del arte hay que avanzar más allá del análisis de «la situación del artista», e incluso de la crítica ocasional a las instituciones elitistas (galerías, museos, teatros, escuelas de arte). Debemos examinar la formación de la cultura moderna en América Latina y sus estrategias actuales. Tal proyecto excede, por supuesto, el objetivo de este libro. Pero, por lo menos, hay que señalar claramente qué es necesario para estudiar el arte latinoamericano y para que se resuelvan sus conflictos. Dentro de la insuficiencia de datos e investigaciones —por ejemplo, la falta de una historia social de la cultura latinoamericana—, trataremos de sistematizar algunos trabajos parciales,

y a partir de ellos, repensar las dificultades de la práctica artística y sus ensayos de transformación.

Hoy sabemos, por ejemplo, que el estrechamiento de las posibilidades ocupacionales para los artistas no se debe a la incomprensión popular hacia los genios o a una maldición romántica, sino que es un aspecto más de la crisis de las instituciones y las profesiones liberales en los países capitalistas dependientes. Mientras en casi todo nuestro continente se multiplicó en las últimas décadas el ingreso en la enseñanza superior, el estancamiento económico mantiene congeladas, cuando no en receso, las oportunidades ocupacionales. La contradicción entre la oferta y la demanda se acentúa en la medida en que la subordinación a las metrópolis impide que salgamos del atraso económico y se ejecuten planes de desarrollo y transformación de la estructura productiva que satisfagan los reclamos populares.

Estas causas, que explican la frustración de los profesionales en general, comienzan a aparecer también en declaraciones de artistas, en convocatorias a la sindicalización y en el rechazo de las bienales y las becas de fundaciones norteamericanas.[1] La contradicción entre las expectativas de realización personal fomentadas por la ideología artística liberal y las magras posibilidades ofrecidas por el sistema productivo impulsa a formular una nueva representación de las relaciones entre los artistas y la sociedad. La toma de conciencia de los intelectuales sobre las causas de su malestar y sobre su condición de trabajadores, solidaria con la de todos los otros, es uno de los cambios más significativos en la cultura latinoamericana.

Sin embargo, no podemos desconocer que en la educación artística y en todo el sistema de exhibición, premios, festivales y bienales predomina aún la concepción individualista e idealista que reduce la crisis estructural de la cultura

[1] Véase el apéndice bibliográfico, especialmente el punto III: Propuestas para un arte popular contemporáneo.

a crisis de conciencia o de estilos. Por eso no queremos plantear el reordenamiento del aparato cultural desde la perspectiva de las clases populares sin pasar antes por la concepción más generalizada entre los artistas y los historiadores acerca de la crisis de su tarea: la que insiste en considerarla absolutamente autónoma y cree que la mejor «política» cultural es la que deja librada la función social de los artistas a la iniciativa de cada «subjetividad». Ya que en esos rincones se elaboran todavía la mayor parte de los análisis (y las justificaciones), hay que comenzar desconstruyendo las razones de su discurso. Luego, nos preguntaremos qué proceso social e histórico produjo la autonomía del arte, el subjetivismo de los artistas y el desinterés del público, qué hechos generaron la conciencia crítica actual sobre la caducidad de las bellas artes y cuáles son los caminos para superarla.

2. La estética idealista: cómo distraerse de la historia

En la primera parte dijimos que el rasgo central de la estética de las bellas artes es creer que lo artístico se da esencialmente en las obras y que éstas son autónomas. Se atribuye a las obras un sentido «espiritual» que las separa de las condiciones sociales propias de cada formación económica, y se les adjudica la capacidad de trascender los cambios históricos. Estos privilegios otorgados a las obras por la teoría del arte desde Kant han sido reclamados para sí por algunos artistas. Con argumentos que oscilan entre el determinismo biológico («se nace artista») y el misticismo («hay que estar inspirado»), se atribuyen poderes exclusivos, se autodesignan confidentes de lo maravilloso, sitúan su trabajo por encima de cualquier otro. Aun artistas que critican la mercantilización del arte en el capitalismo y su aislamiento elitista, que proclaman con Lautréamont que la poesía debe ser hecha por todos, defienden al mismo tiempo su carácter excepcional y piden una libertad, no a la medida de la que dispone cualquier trabajador, sino de acuerdo con la transcendencia que asignan a su obra. Pienso en escritores como Carlos Fuentes, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa y Octavio Paz, porque ha sido en el campo literario donde las tesis de las bellas artes fueron más elaboradas.[2] De entre ellos analizaremos a Paz porque, aparte de ser uno de los mayores poetas de nuestra lengua, representa bien las ideas básicas del conjunto y ha alcanzado con sus ensayos una fuerte influencia sobre el pensamiento estético del continente. Lo elegimos, además, porque su reflexión no se restringe a la literatura, sino que se extiende a la plástica, el cine y la vida cotidiana.

En un estudio más amplio sobre Octavio Paz[3] demostramos que su poesía fue en el primer periodo una exaltación del creador como sujeto solitario y autónomo, diferenciado del hombre común por su virtud de poseer el mundo a través del lenguaje. *Libertad bajo palabra*, poema en prosa colocado como prólogo a la recopilación de sus poesías hasta 1957 —una especie de manifiesto—, describe al artista como un dios omnipotente que «inventa» y sostiene la realidad al nombrarla. El mundo es concebido como un reflejo del yo, un inmenso espejo en el que «no hay puertas»: nada conduce más allá de nuestra subjetividad. Todo acto es un modo de mirarse, todas las invenciones del poeta-deidad lle-

[2] Quizá la polémica que mejor pone en escena los argumentos idealistas e historicistas en el marco latinoamericano es la que tuvieron Mario Vargas Llosa y Ángel Rama en la revista uruguaya *Marcha*, y que conocimos reproducida en la revista *Nuevos Aires*, Buenos Aires, 1973, Nº 9, págs. 49-78.

[3] N. García Canclini, *La estética de Octavio Paz*, Buenos Aires, Cuadernos de Filosofía, 1972, año 12, Nº 18. Con el título *La poesía de Octavio Paz: de la palabra a la escritura*, y pequeñas modificaciones, fue publicado en Caravelle, Universidad de Toulouse. 1973, No. 21.

van al descubrimiento de que son lo mismo «la soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad»... «Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca». La eternidad pretendida por la obra de arte, por ese teatro ficticio que confunde con el mundo, es lo opuesto a la historia, en la que existe la posibilidad de cambiar y de cambiar con los otros. Sin historia no hay pasado ni porvenir —«arden sin fulgor ni esperanza»—; sólo existe el presente puro, el tiempo de la conciencia, incesantemente afirmándose a sí misma, «sol sin párpados». En textos posteriores modera este ingenuo subjetivismo al advertir la resistencia de los otros hombres y las mediaciones sociales necesarias para que un yo se apropie del mundo. Pero en vez de admitir esos límites y socializar su poética, suprime mágicamente la existencia de lo que se le opone adjudicándole a la poesía —y a él como autor— el poder de iluminar, en instantes excepcionales, el sentido original del universo, el poder de superar las contradicciones sociales mediante un lenguaje cifrado que expresaría el sentido oculto para los demás hombres.[4]

La soberbia de este individualismo, y la consiguiente visión mesiánica del artista como crítico de la sociedad, tropiezan con la habilidad del mercado cultural para digerir esa crítica, diluirla o distorsionarla. En un ensayo de 1963, *El precio y la significación,* en el que ataca la mercantilización de las artes plásticas, afirma que «la creación exige cierta insensibilidad frente al exterior, una indiferencia, ni resignada ni orgullosa, ante los premios y castigos de estte mundo. El artista es el distraído: no escucha al mundo y su moral porque está pendiente del hilo de una conversación solitaria que sostiene, no consigo mismo, sino con otro. Con alguien, o más bien, con algo, que no es ni será nunca suyo sino de

[4] Véase su discurso de ingreso como profesor del Colegio Nacional de México (*La nueva analogía,* en Eco, tomo XVI, 2, diciembre, 1967). Allí desarrolla su última concepción, en la que atribuye a la relación sexual iguales poderes que a la metáfora poética.

los otros: sus imágenes, sus figuraciones».[5] El final de esta frase pareciera reconocer la dependencia de sus imágenes respecto del código social que las provée, pero esto suena contradictorio con la afirmación previa de que el diálogo que mantiene es una «conversación *solitaria*»: es propio de una estética idealista no hablar con los otros, sino con las imágenes y las figuraciones que cada artista se hace de los otros.

En 1972, la revista *Plural,* de México, interrogó a varios poetas sobre el tema *Los escritores y la política.*[6] Paz diferenció tajantemente su respuesta como «ciudadano» de su condición de «escritor». Como ciudadano declaró que «la solución consiste en el nacimiento de un movimiento popular independiente y democrático que agrupe a todos los oprimidos y disidentes de México en un programa común», y pese a considerar que «una transformación revolucionaria es quimérica y suicida», dijo estar dispuesto a colaborar en alguna forma de liberación. Pero inmediatamente sustrajo su tarea literaria de ese proceso: «como escritor mi deber es preservar mi marginalidad frente al estado, los partidos, las ideologías y la sociedad misma». No nos imaginamos cómo puede ningún hombre ser tan aséptico y, en el caso del escritor, de qué modo logrará comunicarse con sus contemporáneos si su lenguaje no le debe nada a las ideologías ni a la sociedad. Además, habría que preguntarse, como hace Mario Benedetti al criticar esta pretensión de marginalidad, por qué el escritor tiene derecho a ella y no el empleado bancario o el obrero. «Si otros gremios decidieran por su cuenta (pensamos que no hay razón para que los escritores tengan ese derecho en exclusividad) marginarse de la sociedad; si otros gremios decidieran mirarlo todo desde afuera,

[5] O. Paz, *El precio y la significación,* en el libro *Puertas al campo,* México, UNAM, 2a. edición, 1967, págs. 280-287.

[6] Tomamos los fragmentos transcritos de la reproducción efectuada por el diario *La Opinión,* de Buenos Aires, del 28-XII-72, pág. 21.

¿quiénes, según ese planteo, estarían obligados a permanecer dentro del área social a fin de llevar adelante la lucha de clases? ¿O acaso los escritores abolirían la lucha de clases?»[7] Paz no tiene respuestas para tales preguntas; aparenta desear la marginalidad por una cuestión de eficacia: «la palabra del escritor tiene fuerza porque brota de una situación de no-fuerza. No habla desde el palacio nacional, la tribuna popular o las oficinas del comité central: habla desde su cuarto». Esta afirmación incurre en una doble ingenuidad: primero, creer que a esta altura de la historia los ejemplos morales solitarios —la «situación de no-fuerza»— pueden intranquilizar a los opresores; luego, olvidar que ha sido un proceso socioeconómico (la división social y técnica del trabajo, y el surgimiento de un mercado cultural masivo) lo que hizo posible la autonomía del artista: que el escritor hable desde su cuarto, y no desde el convento o del palacio. Paz sabe que esta autonomía no es absoluta, y por eso explica en seguida que «lo primero que hace un escritor verdadero es dudar de su propia existencia. La literatura comienza cuando alguien se pregunta: ¿quién habla en mí cuando hablo?» La respuesta de las ciencias sociales —que Paz resiste, pese a conocer— es ésta: cuando hablo, habla en mí el sistema sociocultural en el que me formé, la clase a la que pertenezco. ¿Entonces el artista es apenas un transmisor pasivo? No, si además de depender de su sociedad se propone transformarla: eso es lo único que permite hacer consciente el condicionamiento y comenzar a liberarse de él. Pero esta decisión transformadora sólo puede ejecutarse colectivamente.

3. Introducción al narcisismo de los artistas

¿Cómo puede explicarse el narcisismo de los artistas? ¿Por qué suele ir asociado a serias dificultades para ubicar la fantasía en la realidad? Algunas respuestas sociológicas simplistas interpretan el individualismo y el subjetivismo artísticos como resultado de la competencia de la sociedad capitalista, con cuyo desarrollo históricamente coincide; sin embargo, habría que explicar por qué mientras el narcisismo del hombre común es reprimido socialmente, en las obras de arte suele ser aceptado con admiración. El individualismo artístico, y las tesis sobre la autonomía de la creación que lo avalan, exigen explicaciones adecuadas a su peculiaridad. Indagaremos en primer lugar en la psicología del artista, en el particular modo de elaborar las relaciones de su yo con el contexto social, y para eso vamos a recurrir al psicoanálisis. Luego, veremos de qué modo la explicación psicoanalítica completa su sentido en el marco de una explicación socioeconómica, no derivada mecánicamente del carácter general del sistema capitalista sino de la estructura adoptada en este sistema por el campo cultural.

En la *Introducción al psicoanálisis*, Freud explica el narcisismo de los artistas como un modo especial de organizar el equilibrio entre la fantasía y la realidad. «El artista es, en germen, un introvertido próximo a la neurosis. Animado por impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicos, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y el amor de las mujeres. Pero le faltan los medios para procurarse esta satisfacción, y, por tanto, se aparta de la realidad, como todo hombre insatisfecho, y concentra todo su interés, y también su libido, en los deseos creados por su vida imaginativa, actitud que fácilmente puede conducirlo a la neurosis. Son necesarias, en efecto, muchas circunstancias favorables para que su desarrollo no alcance ese resultado, y ya sabemos la frecuencia con que los artistas sufren inhibiciones parciales de su actividad creadora como consecuencia de afecciones neuróticas». «Desde luego, no es el único que vive una vida imaginativa. El reino intermedio de la fantasía goza del favor general de la humanidad, y todos aquéllos que sufren de cualquier privación acuden a buscar en ella una compensa-

[7] M. Benedetti, "Mafia, literatura y nacionalismo", en *Marcha*, Montevideo, 12-1-73, pág. 29.

ción y un consuelo. La diferencia está en que los profanos no extraen de las fuentes de la fantasía sino un limitadísimo placer, pues el carácter implacable de sus represiones los obliga a contentarse con escasos sueños diurnos que, además, no son siempre concientes. En cambio, el verdadero artista consigue algo más. Sabe dar a sus sueños diurnos una forma que los despoja de aquel carácter personal que pudiera desagradar a los extraños y los hace susceptibles de constituir una fuente de goce para los demás. Sabe embellecerlos hasta encubrir su equívoco origen y posee el misterioso poder de modelar los materiales dados hasta formar con ellos una fidelísima imagen de la representación existente en su imaginación, enlazando de este modo a su fantasía inconciente un incremento tan enorme de placer que consigue disfrazar y suspender, al menos temporariamente, las represiones. Cuando el artista consigue realizar todo esto, facilita a los demás el medio para volver a beber en las propias fuentes de placer, que se les habían vuelto inaccesibles, y encontrar allí alivio y consuelo. De este modo logra atraerse el reconocimiento y la admiración de sus contemporáneos, y acaba por conquistar, merced a su fantasía, lo que antes no tenía sino una realidad imaginativa: el honor, el poder y el amor de las mujeres».[8]

Freud presenta la insatisfacción de los deseos como la fuente de la actividad artística. Esa insatisfacción, causada por la represión social, es común a todos los hombres, y el artista coincide con ellos al recurrir a la fantasía para lograr compensaciones disfrazadas e imaginarias. Pero su singularidad reside en dar a los ensueños una forma que vuelve placentero el contenido para el propio artista y para los espectadores. Se trata de un proceso mejor aclarado en otro texto, *El poeta y la fantasía*, en el cual denomina «placer preliminar» al goce formal con que la obra evita que nos avergoncemos

[8] S. Freud, *Introducción al psicoanálisis*, en *Obras completas*, tomo II, págs. 345-346. (La versión que ofrecemos incluye algunas correcciones a la traducción de López Ballesteros).

de las fantasías no ejecutadas por temor a la censura social. «El poeta mitiga el carácter egoísta del sueño diurno por medio de modificaciones y ocultaciones, y nos soborna con el placer puramente formal, o sea estético, que nos ofrece la exposición de sus fantasías».[9]

En otros trabajos Freud vincula el narcisismo con las demás características que encontramos asociadas a él en los textos de Paz: la autosuficiencia, la omnipotencia, la búsqueda preferente de la satisfacción en procesos mentales internos y el desinterés por el mundo exterior. Aunque el propio Freud aclara que el desinterés no es total, pues no se rompe la relación erótica con las personas y las cosas; se las conserva en la fantasía sustituyendo los objetos reales por otros imaginarios o mezclándolos con ellos, y «renunciando a realizar los actos motores necesarios para la consecución de sus fines en tales objetos».[10] Hemos visto que esta sustitución de lo real por un imaginario que pretende ser autónomo, y la renuncia a la acción, características distintivas del «arte por el arte», subsisten en forma un poco más elaborada en las vanguardias literarias, y como comprobaremos unas páginas más adelante, también conducen gran parte de la experimentación en la plástica y el teatro.

Esta explicación del proceso de producción de la obra como realización disfrazada de un deseo insatisfecho es completada por el psicoanálisis, en el campo del receptor, con dos tesis sobre la seducción artística. Por una parte, ésta es vista como equivalente a la fascinación descrita por Freud en los niños, las mujeres histéricas y ciertos animales como los gatos y las grandes fieras, cuyo narcisismo, su actitud de bastarse a sí mismos y no ocuparse en absoluto de los demás, los vuelven sumamente atractivos para quienes han reprimido su goce narcisista.[11] La segunda tesis afirma que

[9] S. Freud, *El poeta y la fantasía*, idem, pág. 1061.

[10] S. Freud, *Introducción al narcisismo*, en *Obras completas*, tomo I, pág. 1083.

[11] *Idem*, pág. 1090.

la «magia» del arte sería comparable al animismo primitivo, porque es una realización simulada de lo deseado: algunas tribus, cuando querían que lloviera, hacían ellas mismas los movimientos de la lluvia, si deseaban matar a un enemigo destruían su efigie, aseguraban la fertilidad de la tierra ofreciendo el espectáculo de relaciones sexuales humanas. Esta confianza en la omnipotencia de la subjetividad, que satisface sus deseos por una suerte de «alucinación motriz», persiste actualmente en los rituales artísticos, y su «magia» consiste «en poder dormir al hombre, poder, en la vida despierta, hacerle reencontrar la situación narcisística del sueño: narcosis, narcisismo».[12]

Pero Freud supo que, si bien los sueños pueden evitarnos el displacer, o sea reducir las tensiones para permitirnos seguir durmiendo, un gran sufrimiento puede impedirnos gozar del arte, y éste, aun cuando nos alivia, sólo «aporta un descanso efímero de la urgencia de las necesidades vitales y no es lo bastante fuerte como para hacernos olvidar nuestra miseria real».[13] Como el sueño, el arte atestigua que los hombres necesitamos de la ilusión para seguir viviendo, para mantener un equilibrio que la excesiva presión de los conflictos reales puede destruir. Pero la huida sistemática a la fantasía, como la proponen por ejemplo los medios de comunicación masiva, lleva también a formas patológicas, individuales y sociales, del narcisismo y la irrealidad. El arte es liberador cuando surge de una interacción dialéctica entre la realidad que rehusa complacer nuestros deseos y la fantasía que otorga su realización ilusoria, cuando su espacio imaginario es el lugar en el que tomamos conciencia de las contradicciones sociales y ensayamos el modo de resolverlas.

---

12 Sarah Kofman en *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Payot, 1970, pág. 167. (Hay traducción castellana en la Editorial Siglo XXI, Buenos Aires, 1973).

13 S. Freud, *El malestar en la cultura*, citado por S. Kofman, *op. cit.*, pág. 166.

Disentimos, por eso, con la afirmación de Sarah Kofman de que la estructura narcisística es «la clave de la actividad artística, lo que caracteriza el psiquismo del artista y el del amante del arte».[14] Esta imagen del artista comienza a tener validez, parcialmente, desde el Renacimiento, y se vuelve dominante en Europa a partir del siglo XVIII. ¿Dónde encontrar el narcisismo esteticista, como rasgo dominante, en las construcciones colectivas del arte egipcio o en las artesanías anónimas de las sociedades precolombinas? Esas obras responden a otros modelos de comportamiento y no parece fácil explicarlas solamente como realizaciones narcisistas de deseos censurados. Tampoco podemos aplicarles las alusiones irónicas de Freud a las fantasías de omnipotencia del artista: «animado de impulsos y tendencias extraordinariamente enérgicas, quisiera conquistar honores, poder, riqueza, gloria y el amor de las mujeres». La contemporaneidad de esta imagen obliga a preguntarse qué proceso sociohistórico generó la autonomía de los artistas, cómo constituyó, junto con una tipología psicológica profesional, el sistema cultural que la sostiene.

Al situar la explicación psicoanalítica en la historia social comprenderemos mejor el sentido integral de la producción artística. Veremos que la importancia dada a la singularidad individual y la invención formal en el hecho estético es un fenómeno de los últimos siglos, que nada autoriza a generalizarlo a todas las épocas y que en nuestro propio tiempo debe ser visto en relación con los factores sociales que conforman el arte. Precisamente a partir de esta referencia social es posible distinguir las formas sanas de narcisismo —la autoafirmación y autogratificación necesarias en cada individuo para sostener su identidad— y las formas patológicas, que la sociedad capitalista ha estimulado especialmente en algunos sectores sociales y algunas profesiones. No se trata, entonces, de caer en una crítica puritana al narcisismo, o sea negar a los artistas, y a todos los hombres,

---

14 S. Kofman, *op. cit.*, pág. 163.

el derecho a experimentar con el placer; se trata de comprender las implicaciones sociales de toda búsqueda de placer. El goce estético, lo mismo que cualquier otro, adquiere sentidos diferentes dentro de cada sistema social. De ahí que explicar la obra de un artista básicamente por el modo de elaborar su narcisismo es tan arbitrario como explicar los actos de un político por su omnipotencia. Unos y otros son, en primer lugar, *hechos sociales*: los actos del político son intervenciones en las relaciones de poder y los actos del artista intervenciones en las relaciones sensibles e imaginarias entre los hombres.

Al concebir el narcisismo no sólo como una relación con uno mismo sino también como una relación social, ubicándolo en el marco del sistema que hizo posible su exaltación, entenderemos los resortes últimos de la autonomización de la obra, del artista y de los aspectos psíquicos de «la creación», y el desconocimiento de los otros aspectos del proceso artístico: las condiciones sociales de la producción, la difusión y el consumo. Explicaremos así por qué, junto con la estética, la arquitectura de los salones artísticos separa las obras del público, de la demanda social que es su origen y justificación. Comprenderemos por qué asignan al artista y a la obra un nivel más alto que al público, y los alejan como lo sagrado de lo profano: la orquesta o el elenco teatral elevados sobre la platea y aislados de ésta por el foso y el telón, las esculturas alzadas sobre pedestales, las vasijas separadas por vitrinas.

Para contestar estas preguntas necesitamos analizar el origen del proceso, comprender que la concepción de las bellas artes, la que hoy domina nuestra cultura y aparece ante nosotros como «natural», no es *la* concepción del arte. Tuvo vigencia únicamente en los tres últimos siglos y es el resultado de las condiciones de producción instauradas por el capitalismo. Su implantación en nuestra América es aún más reciente: apenas comenzó a imponerse el siglo pasado, en el momento en que dejamos la dependencia del subdesarrollado imperio español y portugués para sujetarnos a las

pautas económicas y culturales de la Inglaterra industrial. Con las primeras fábricas, con los primeros ferrocarriles, con la ideología liberal, vinieron las instituciones culturales burguesas: los teatros cerrados, los museos, las galerías de arte, las salas de concierto. Esos santuarios, unidos al desarrollo económico que hizo posible la formación de un mercado cultural y por tanto la independencia de algunos artistas, crearon las condiciones para el individualismo narcisista y el elitismo de nuestro arte.

II

Historia clínica de las bellas artes

1. El origen de la autonomía del arte

La palabra «artista» se pronuncia por primera vez en el siglo XV, en Florencia, y tendrán que transcurrir aún tres siglos más para que alcance el sentido habitual en nuestros días. El proceso histórico que engendró esa palabra, y por tanto la constitución del arte como actividad autónoma, fue el resultado de cambios económicos, sociales y culturales: la aparición de un mercado cultural; la independencia de los artistas de la tutela religiosa y cortesana; la creación de museos, galerías, teatros cerrados y salas de concierto; la apropiación colonialista europea de objetos ajenos a su cultura y su reunión en las metrópolis; la justificación y sistematización de estos hechos por filósofos italianos, franceses y alemanes.

Un nuevo modo de apropiación de la naturaleza y de elaboración de los productos da origen entre los siglos XV y XVII a la economía manufacturera, a nuevas relaciones sociales y al ascenso de una nueva clase: la burguesía. En una primera etapa, la del Renacimiento (aproximadamente hasta 1540), los síntomas más visibles de la modernización capitalista son los grandes viajes, entre ellos la conquista de América, la Reforma religiosa y las luchas que clausuran la independencia política de las ciudades italianas; la segunda etapa se caracteriza por las guerras de religión en Francia,

Alemania y Holanda, pero, sobre todo, por el desarrollo de la manufactura como forma de producción y la acumulación originaria de capital en la recién establecida República de Holanda y la Commonwealth británica.[1] La complejización del proceso productivo diferencia notoriamente las áreas de trabajo, separa los diversos aspectos de la actividad humana —el cultural, el político, el económico, la vida cotidiana— y cada uno de ellos se libera progresivamente del control religioso. Hasta fines de la Edad Media los artistas recibían del poder eclesiástico el encargo de sus trabajos, junto con los códigos simbólicos y figurativos que debían repetir sin pretensiones de originalidad. Durante la época clásica los gustos de los artistas, que todavía no se consideraban creadores, estuvieron subordinados a las directivas de las cortes. Con el crecimiento del capitalismo y la liberalización cultural burguesa, la tutela religiosa se debilita, la vida cortesana se disuelve, la aristocracia se mezcla con la intelectualidad laica y surge un público especial para las actividades artísticas. El público burgués constituye un mercado específico para los objetos culturales, en el cual las obras son elegidas y valoradas con criterios propiamente estéticos.[2]

La primera liberación del arte del control religioso y político ocurrió en Holanda cuando la Reforma terminó con las decoraciones de altares y los frescos eclesiásticos: «ante la falta de pedidos regulares —los de las corporaciones o las organizaciones cívicas son relativamente raros—, los pintores holandeses de la época crean en sus talleres obras no solicitadas».[3] Pero esta libertad —e inestabilidad— fueron atenuadas por la rápida aparición de *marchands* que ofrecían a los artistas contratos de trabajo para toda la vida: les aseguraban alojamiento y comida a cambio de la entrega de obras cuyos temas indicaría el *marchand* según los pedidos de los compradores. El mismo procedimiento se extendió en Francia al cerrarse la Academia en 1694 y tener que acudir los artistas a las exposiciones públicas. En Italia la independización de los artistas había comenzado en el Quattrocento, aunque allí se originó en la posibilidad dada por los encargos de las cortes de desligarse de los gremios de artesanos y de sus rígidas prescripciones; en los siglos XVI y XVII el crecimiento del mercado artístico acentúa el individualismo en la producción hasta constituir la idea del creador como genio y desplazar en buena medida la atención de la obra al autor, como lo evidencian la importancia de la firma en los cuadros, de la forma autorretrato y de las autobiografías de artistas.[4] En todos estos países la concepción del arte como actividad autónoma se fue perfeccionando en los siglos XVII y XVIII a medida que el mercado se interpuso entre la producción de las obras y su consumo. «El artista, desde entonces, ignora quién será su público, quién adquirirá su trabajo, qué uso hará de él. Frente a este usuario desconocido, o, mejor: lejos de él, el artista puede creerse 'libre'. Crea su obra con toda 'independencia', en un recogido aislamiento. La actividad artística se desembaraza de la preocupación por su propia utilización. Se construye un mundo aparte, caracterizado por su espléndida inutilidad, su *gratuidad*».[5]

---

[1] Para una descripción del surgimiento del capitalismo y sus consecuencias sobre la producción cultural y filosófica, véase el libro de Jaime Labastida, *Producción, ciencia y sociedad: de Descartes a Marx*, México, Siglo XXI, 1969, cap. I.

[2] Pierre Bourdieu, *Campo intelectual y proyecto creador*, en *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1969, 3a. edición, pág. 136-141.

[3] Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Buenos Aires, Granica, 1972, págs. 81-82.

[4] Véase de Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1969, 5a. edición, tomo I, págs. 406-421, y de Frederick Antal, *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Guadarrama, 1963, págs. 393-398.

[5] Jean Galard, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, Edit. Fundamentos, 1973, págs. 28-29.

Paralelamente, la escultura y la pintura se fueron desprendiendo de la arquitectura. En la baja Edad Media las catedrales y los demás edificios eran hechos colectivamente, y los escultores y pintores —además de participar en el trabajo arquitectónico— concebían sus obras como inseparables de la construcción, al punto de que el relieve nunca resaltaba sobre el marco y las estatuas podían cumplir la función de columnas. La especialización impulsada por la división social del trabajo y el individualismo excitado por el mercado aíslan cada función y jerarquizan la búsqueda de la imagen por un lado, del volumen por otro, independientemente del edificio al que tendrán que incorporarse. El pintor en su caballete, el escultor en su taller, producen obras «portátiles», cuyas dimensiones y autonomía se adaptan a la apropiación privada.

Por otra parte, como el mercado requiere un lugar para exponer las mercancías, en el cual puedan ser vistas y compradas, a partir del siglo XVIII se multiplican los salones y los museos, posteriormente las galerías de arte, los teatros cerrados, las salas de concierto. En ellos se pueden comparar los cuadros de un país con los de otro, las vasijas indígenas con los jarrones chinos, las obras teatrales y musicales de distintas culturas, desprendidas de las condiciones sociales que les dieron origen. La yuxtaposición de objetos elimina su función y su significado original, aquello para lo cual fueron creados. En vez de su valor de uso, las cosas adquieren el valor que les asigna el intercambio con otras y las asociaciones más o menos caprichosas que establece entre sus cualidades sensibles ese espacio neutro, aparentemente fuera de la historia, que la estética idealista llamó el campo del espíritu y que en realidad es el lugar artificial inventado por los centros imperiales para reunir las obras sustraídas a las colonias. Al despojar a los objetos de sus referencias semánticas y pragmáticas, su sentido se configura por las relaciones *estéticas* que establecen con los otros objetos en la sintaxis arbitraria del museo: los productos que mejor representaban la

creatividad de los pueblos colonizados —los frisos del Partenón, las máscaras africanas, los instrumentos musicales hechos por distintos pueblos para acompañar el trabajo, las fiestas, sus actos más comunes— fueron arrancados del ámbito propio para llevarlos a los museos de las metrópolis y convertirlos en «objetos de arte». Los cristales que los protegen en el Museo Británico o en el Louvre, además de disimular con su asepsia la historia de quienes los crearon y la violencia que se necesitó para robarlos, refuerzan su aislamiento de la vida cotidiana.[8]

Si bien los museos podrían tener cierto valor cultural al ofrecer testimonios de otros países y perspectivas históricas de conjunto, ese interés se desvanece por la disposición artificial de sus muestras, por la forma arbitraria y brutal con que se concentró en unas pocas ciudades privilegiadas productos de todo el mundo. La ilusión de que existe *un* arte universal, más allá de las particularidades históricas y culturales, es lograda por la uniformidad de las salas y por la ausencia

[8] "Todo, en esos templos cívicos en donde la sociedad burguesa deposita lo más sagrado que posee, es decir las reliquias heredadas de un pasado que no es el suyo, en esos lugares sagrados del arte, donde algunos elegidos acuden a alimentar una fe de virtuosos mientras que conformistas y falsos devotos van a cumplimentar un ritual de clase, palacios antiguos o grandes mansiones históricas a los que el siglo XIX agregó edificios imponentes, construidos a menudo en el estilo grecorromano de los grandes santuarios cívicos, todo contribuye a indicar que el mundo del arte se opone al mundo de la vida cotidiana, como lo sagrado a lo profano. El carácter intocable de los objetos, el silencio religioso que se impone a los visitantes, el ascetismo puritano del equipamiento, siempre escaso y poco confortable, el rechazo casi sistemático de toda didáctica, la solemnidad grandiosa de la decoración y del decoro —columnatas, vastas galerías, cielorrasos decorados, escaleras monumentales, tanto exteriores como interiores—, todo parece hecho para mostrar que el paso del mundo profano al mundo sagrado supone, como dice Durkheim, «una verdadera metamorfosis», una conversión radical de los espíritus". P. Bourdieu, *Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística*, en *Sociología del arte*, de Silbermann y otros, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972, págs. 73 [illegible]

en los catálogos de informaciones sobre el uso y el sentido original de los objetos, sobre las relaciones económicas y sociales que los produjeron. La ilusión de que ese único arte universal tienen su sede central en las metrópolis se consigue, en primer lugar, por el domicilio de los museos, y luego, porque los objetos son sometidos al saber occidental en su explicación. Las obras individuales son presentadas como creaciones excepcionales de seres únicos; las obras anónimas como creaciones que expresan el «genio» o «la personalidad espiritual» de un pueblo. En un caso y en otro se las ordena cronológicamente en relación con la historia occidental.

Los filósofos y algunos artistas se ocuparon de fundamentar este sistema estético armado por el mercado, los salones y los museos. En primer lugar, en Italia: Leon-Battista Alberti, Leonardo da Vinci y Marsilio Ficino juzgan a los artistas semejantes a Dios, y exaltan la pintura y la arquitectura hasta lograr incluirlas entre las artes liberales, colocándolas así por encima de los demás trabajos manuales. En 1648 una apología semejante acuña en Francia la expresión «bellas artes» y obtiene la creación de la Academia Real de Pintura y Escultura que convierte a los artistas en funcionarios del estado y les otorga prestigio y seguridad económica.

En los siglos XVIII y XIX, todo contribuye a consolidar este proceso: las críticas especializadas, las elaboraciones teóricas de Diderot, y, especialmente, de altos filósofos alemanes: Baumgarten, Lessing, Kant, Fichte, Schelling y Hegel. Más allá de sus diferencias sobre la función social del arte, lo consagran como un respetable santuario del espíritu y ven a los artistas como sacerdotes merecedores de la mayor veneración. Los románticos alemanes y franceses proclaman la autonomía definitiva del arte y de los artistas, defienden su indiferencia respecto del público y de toda forma de acción, especialmente de la política: Teóphile Gautier, sintetizando la teoría del arte por el arte, asegura que el poeta «no es ni rojo ni blanco, ni aun tricolor, y sólo percibe las revoluciones cuando las balas rompen los vidrios»; «Creemos en la autonomía del arte... Todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es, a nuestros ojos, un artista»; «Nada es más bello que lo que no sirve para nada».[7]

Queda constituido así un campo artístico de considerable autonomía, regido por una lógica propia que establecen, junto con los artistas, los demás miembros del sistema cultural: los editores, los productores teatrales, musicales y también los espectadores. Pero este mismo sistema llega a ser ignorado: no sólo se desliga teóricamente al campo artístico de las relaciones económicas generales sino también del público y de los intermediarios. Se estrecha el ámbito del arte a la experiencia de la creación y se intensifican las relaciones internas dentro del grupo de artistas hasta convertirse en sectas, «sociedades de bombos mutuos» como las llama Schücking.[8] La estructura de las obras y el modo de producirlas se transforman de acuerdo con este proceso: prima la manera de decir sobre lo que se dice, la forma sobre la función. La creciente reducción de las referencias semánticas, del contenido anecdótico o narrativo, y el acentuamiento del juego sintáctico con los colores, las formas y los sonidos favorecen la afirmación de la subjetividad del artista y exigen del espectador una disposición cada vez más cultivada para acceder al sentido de las obras. En los siglos XIX y XX la autonomización extrema del campo artístico y la fugacidad de las vanguardias requieren de los espectadores un entrenamiento todavía más especializado y excluyen de la comprensión aun a amplios sectores de las clases altas. Los estudios sociológicos sobre el público de arte demuestran que la mayoría detiene su sensibilidad en la pintura impresionista. Las vanguardias posteriores han enriquecido el lenguaje artístico, la concepción espacial y estructural de la obra, pero redujeron la inmediatez de la comprensión. Como explica Pierre Bourdieu, al destruir la ilu-

---

7 Citado por J. Gimpel, *op. cit.*, págs. 108-109.

8 L.L. Schücking, *El gusto literario*, México, FCE, 1960, pág. 47.

sión naturalista de lo real, el hedonismo sensualista y, sobre todo, «al trabajar metódicamente para destruir todas las convenciones propiamente pictóricas, el artista moderno se asegura un dominio completo de su arte, pero introduce en la práctica artística y, correlativamente, en la relación entre la obra de arte y el público de no artistas, una contradicción insuperable; en la medida en que tiende a inscribir en el lenguaje mismo de la obra una interrogación sobre el lenguaje de la obra, sea por la destrucción sistemática de las formas convencionales de lenguaje, sea por un uso ecléctico y casi paródico de las formas de expresión tradicionalmente incompatibles, sea simplemente por el desencantamiento que produce la atención referida a la forma en sí misma y por ella misma, el arte moderno se denuncia como efecto arbitrario del arte y del artificio, y llama a una lectura paradojal, supone el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación».[9]

El arte por el arte es un arte para los artistas. Sin embargo, el dominio cada vez más exclusivo de los códigos simbólicos y formales no ha emancipado totalmente a los «creadores». Ya en los siglos XVII y XVIII los artistas se convirtieron en servidores de la burguesía naciente: en lo económico, porque ella manejaba el mercado cultural, e ideológicamente, porque una de las funciones de los artistas ha sido desde entonces producir los símbolos de poder y prestigio de dicha clase. La dependencia de los pedidos de la burguesía restringió la libertad de los artistas a todo nivel: en la elección de los *materiales*, en los *métodos* de producción y en la *forma* de los objetos. De acuerdo con las exigencias ceremoniales y ostentativas de la clase dominante, «los materiales se dividieron en 'bonitos' y 'feos': el mármol fue enfrentado al granito, el bronce al hierro, la caoba al roble,

[9] P. Bourdieu, *Disposition esthétique et compétence artistique*, en Les Temps Modernes, febrero, 1971, No. 295, págs. 1351-1352.

el terciopelo al paño»;[10] los métodos de producción fueron valorados por la exclusividad y el costo; en las formas se buscó en vez de la expresividad funcional, la suntuosidad, el efectismo del poder: «los objetos debían satisfacer no las necesidades de la vida cotidiana, sino las necesidades de la vista. Las sillas, las mesas, las cortinas, los trajes de gala, la vajilla de lujo no estaban para ser utilizados, sino para recreo de la vista. Las salas, salones y vestíbulos adquirieron el aspecto de museos y exposiciones; por eso no extraña que posteriormente los objetos de arte fueran puestos bajo cristal». «El arte se transforma en cosmética universal».[11]

El mercado cultural, a la vez que permitió a algunos artistas vivir de su trabajo y estableció un ámbito especial para juzgarlo, sometió a las obras a la homogeneidad ciega de los precios y a las determinaciones «estéticas» de los compradores. El mismo proceso socioeconómico que posibilitó el individualismo acabó borrándolo al sujetarlo al intercambio comercial. La experimentación individual deja de ser experimentación y deja de ser individual cuando la de Nueva York se parece a la de Roma, a la de San Pablo, a la de Tokio. No sólo los rasgos personales desaparecen; también las diferencias entre naciones que permitían distinguir en los siglos pasados una escuela flamenca de otra francesa o italiana, y que en nuestro siglo, en las primeras décadas del cine, hacían posible diferenciar las películas francesas de las norteamericanas. Junto con su expansión económica, el imperialismo norteamericano impuso sus modelos cinematográficos, plásticos, televisivos, gracias al monopolio de la producción y la distribución.

En esta perspectiva, es evidente que las estéticas que desvinculan al arte de las condiciones nacionales y de clase en que es producido, lo que están auspiciando, bajo la máscara del arte «universal» y «gratuito», es la adhesión al

[10] B. Arvatov, *op. cit.*, pág. 20.
[11] *Idem*, págs. 23 y 24.

arte dominante, cuya universalidad es la del sistema capitalista y cuya gratuidad encubre los intereses de su política imperial. Los artistas, liberados de la sujeción a las iglesias y las cortes, han pasado a depender del mercado, por lo tanto de la clase que lo administra. Es coherente que la libertad obtenida por los creadores sea la libertad de comunicarse con las élites.

2. Modelos estéticos importados y condiciones de la producción artística en América Latina

La contradicción entre el individualismo promovido por la ideología liberal y la uniformidad impuesta por el mercado cultural tiene sus efectos más opresivos en los países dependientes. Tres factores lo determinan: la tardía separación del trabajo artístico respecto del patronazgo religioso, la pobreza del mercado cultural debido al escaso excedente económico que las clases dominantes pueden distraer en bienes «suntuarios» como los artísticos, y la subordinación al éxito comercial y al prestigio cultural de las metrópolis. Por estas causas en las sociedades dependientes es más grotesca que en cualquiera otra la distancia entre la ideología de la obra única, irrepetible e incomparable, y la desesperación de los artistas para que sus trabajos sean reconocidos en la acumulación indiferenciada del mercado, aunque más no sea como imitaciones aceptables de aquéllos consagrados en los países centrales. En ningún lugar es más evidente la contradicción entre la imagen idealizada de la «actividad creadora», superior a cualquier otra, y la frustración de los artistas que deben vivir de trabajos ajenos a su «vocación», pintar o escribir los fines de semana, sufrir la competencia y el desconocimiento en sociedades en las que las medidas de austeridad exigidas por las crisis económicas comienzan aplicándose siempre en el campo de la cultura.

La producción artística americana posterior a la conquista fue realizada en su mayor parte dentro de las misiones por retablistas, pintores, escultores y grabadores. Ninguno de éstos se consideraba artista, sino simple artesano que ejecutaba pedidos eclesiásticos siguiendo indicaciones precisas. Sólo después de las primeras independencias nacionales, a mediados del siglo XIX, el arte comienza a desprenderse lentamente del control religioso. La formación de oligarquías terratenientes, el desarrollo de obras públicas y de campañas militares ofrecen a los artistas un espacio diferente del que ordenaba el patronazgo eclesiástico. A partir de la segunda mitad del siglo pasado se abre un mercado cultural en el que hallan eco las propuestas liberalizadoras y el individualismo europeos: «los talleres populares que caracterizaron buena parte de la producción del siglo XVIII, entran en franca decadencia y quedaron relegados, en general, a poblaciones alejadas de las capitales. Ahora se definirá con toda nitidez el prototipo del artista burgués individualista, nacido en el ámbito del romanticismo francés, quien, por un lado, al moverse dentro del círculo del capitalismo mercantil, de la incertidumbre de sus crisis y de los avatares del imprevisible mercado libre, se ve más inmerso que nunca lo estuviera artista alguno en los aspectos materiales de la subsistencia, y, por otro, y como compensación, inventará la esfera intocada del arte en la que se constituye como oficiante supremo». [12]

Es de un psicologismo un tanto simplista explicar la proclamación de la autonomía del arte como fantasía compensatoria de las incertidumbres económicas. No obstante, rescatamos del libro de Bedoya y Gil —uno de los pocos intentos de analizar esta cuestión e iniciar una historia social del arte latinoamericano— el haber señalado la contradicción entre las dificultades de los artistas para crear libremente y la adopción de la tesis del arte por el arte. Como ellos

[12] J. M. Bedoya y Noemí A. Gil, *El arte en América Latina*, Buenos Aires, CEDAL, 1973, pág. 20.

relatan, la histotria de la plástica en América Latina es la historia de individuos que debieron pintar o esculpir en los ratos libres que les dejaban sus tareas como docentes, ingenieros, médicos o sacerdotes.

Por otra parte, la independencia de la práctica artística fue limitada por su servicio a las empresas políticas y militares. La laicización de la imagen en el siglo XIX atestigua la liberación del control religioso, pero este proceso no va acompañado, como en Europa, de un fuerte mercado cultural en el que las obras sean juzgadas con criterios estéticos específicos. Lejos de poder configurar proyectos creadores individualistas, los pintores, grabadores y escultores son empleados para construir la iconografía de las gestas de liberación y de los procesos de constitución de las naciones. Se desarrollan nuevas técnicas y nuevos modos de composición, pero a partir de las exigencias sociopolíticas: el retrato de los próceres, los grandes murales, las estatuas monumentales son fuentes de trabajo habitual para muchos plásticos y a la vez un modo de inserción en los procesos históricos. En la literatura raras veces aparece alguien aproximado a lo que hoy llamamos el escritor profesional, y los literatos son a menudo políticos y hombres de acción: ¿cómo iba a atraer la ideología del arte por el arte, aun tomando ejemplos radicalmente distintos, a Martí, que no publicó un solo libro e hizo su obra en el periodismo y la oratoria, o al presidente Sarmiento que practicó en su política económica, educacional e inmigratoria las propuestas de *Facundo*: *civilización o barbarie?*

Son muy significativas las modalidades opuestas adoptadas en Europa y en América Latina por el movimiento que más impulsó la concepción idealista e individualista del arte: el romanticismo. En los países europeos, la estética romántica surge como rechazo de los dos cambios principales ocurridos en el siglo XIX: la hegemonía del estilo de vida burgués, que se extiende económica, política y culturalmente hasta los estratos medios, y el desarrollo industrial

y urbano. Los escritores enfrentan estas transformaciones por juzgarlas deshumanizantes, se consideran en ruptura con la sociedad y atribuyen a su oficio una función *crítica* (de «la vida gris», del racionalismo utilitario). Las vanguardias posteriores extremarán este rechazo y lo llevarán hasta el exilio: el cuestionamiento de Baudelaire a la degradación mecánica de la vida urbana, la huida de Rimbaud al Africa, la de Gauguin a Tahití para escapar de una sociedad «criminal», «gobernada por el oro», la de Nolde a los mares del Sur y a Japón, la de Segal a Brasil. En América Latina no conocimos en el siglo pasado esta ruptura entre los artistas y la sociedad porque no había una burguesía semejante ni desarrollo industrial, y la concentración urbana todavía era escasa. La literatura «crítica» estaba consagrada entre nosotros a promover la modernización, mientras en Europa atacaba las consecuencias de ese proceso. Los escritores románticos destinaron aquí su inconformismo contra los resabios preindustriales que detenían nuestro avance, y no sentían su rebeldía como un gesto solitario porque coincidían con los sectores más progresistas.[13]

Sólo con la llegada del siglo XX comienza la autonomización del campo cultural, el aislamiento de los artistas y la sobrestimación de su tarea. Pero en este proceso debemos diferenciar tres etapas: 1) el modernismo literario y el surgimiento de las primeras vanguardias plásticas; 2) la novela y la pintura sociales, el muralismo, el indigenismo; 3) la creación de un arte y una literatura urbanos, con predominio de la búsqueda experimental. Cada uno de estos momentos corresponde a cambios de la estructura social y del campo cultural que iremos describiendo.[14]

[13] Cf. de José Guilherme Merquior, *Situación del escritor*, en *América Latina en su literatura*, México, Unesco-Siglo XXI, 1974, 2a. edic., págs. 372-388.

[14] Véase, como panorama de conjunto, de Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, México. J. Mortiz, 1971.

En el primer periodo (de 1880 a 1930) los escritores reaccionan ante la desaparición de la sociedad precapitalista en la que habían encontrado una fácil inserción orgánica: algunos como miembros de la aristocracia terrateniente o haciéndose proteger por ella, otros al particpar en los procesos de organzación nacional. El desarrollo de la modernización capitalista, la urbanización y la alfabetización —aunque limitadas— amplían el número de lectores e incorporan a los escritores a la economía de mercado. Los modernistas lamentan la pérdida de los privilegios (no todos, por supuesto: pensamos en Rubén Darío, no en José Martí) y eso los vuelve muy aptos para expresar a los sectores aristocráticos desplazados, a quienes los liga una red de lealtades económicas y «una común representación 'señorial' de la realidad».[15] Es sintomático, tanto estética como sociológicamente, que en este movimiento prevalecen, como en ningún otro, las obras líricas, género que posee en América Latina una tradicional imagen aristocratizante y es el más apropiado para manifestar la evasión de lo social. La actualización con la cultura europea y la independización del campo artístico, inauguradas en la literatura por el modernismo, aparecen un poco más tarde en la plástica con la irrupción impresionista. De igual modo que en las letras, la quiebra del orden precapitalista es acompañada por la ruptura con los moldes académicos. Martín Malharro en la Argentina, Juan Francisco González en Chile, Andrés de Santa María en Colombia, Joaquín Clausell en México introducen medio siglo después de su nacimiento europeo una concepción de la pintura basada en la psicofisiología de la visión, en la primacía de la energía lumínica sobre el estatismo de la materia, en suma, adecuada al desarrollo científico e industrial incipiente. No obstante, la incomprensión con que fueron recibidos y la palidez de su renovación formal respecto de lo que había ocurrido en Europa indican un desajuste entre sus intentos modernizadores y las condiciones económicas locales, acerca del cual pronto sacaremos más conclusiones.

[15] Françoise Perus-Cueva, *Literatura y sociedad en América Latina (desde fines del siglo* XIX *hasta el último tercio del* XX*): un proyecto de investigación*, en Revista Mexicana de Sociología, año XXXVI, No. 4, octubre-diciembre, 1974, págs. 869-87.

El segundo periodo (iniciado entre la segunda y tercera década de este siglo, según los países) corresponde a una toma de conciencia positiva por parte de escritores y plásticos sobre el desarrollo industrial y urbano. Pero se trata de artistas con otra extracción social. Aunque no desaparecen los aristócratas, se advierte —con el ascenso de las capas medias— el surgimiento relativamente masivo de intelectuales y artistas de ese origen, como así también de un público más amplio. El crecimiento económico, social y educacional consolidó la independencia del área cultural y favoreció la experimentación de vanguardia. La liberación de las universidades de la tutela religiosa, su democratización y apertura a ideas liberales (la Reforma de 1918), la aparición de instituciones y revistas culturales dieron espacio para el avance de una crítica nueva: así fueron predominando los criterios específicamente estéticos e intelectuales en vez de la legitimación heterónoma —de la Iglesia, del poder político— que antes imponía al arte sus temas y formas desde posiciones extrartísticas. Pero una gran parte de estos nuevos artistas, fieles a su origen popular, aprovecharon esta autonomía respecto de los grupos dominantes para vincular su obra con los movimientos campesinos y obreros. La «novela social», el indigenismo y el muralismo representan el pasaje de lo lírico a lo épico. El lenguaje aristocratizante y de marcada dependencia europea de los modernistas, si bien no desaparece, cede un vasto lugar al rescate literario del habla popular, al trabajo estilístico sobre las imágenes y los temas que conforma la identidad nacional.

Sin embargo, la constitución definitiva de un campo cultural independiente y la actualización de las vanguardias latinoamericanas con las vanguardias de las metrópolis no

ocurre hasta después de la segunda guerra mundial. Cuando el desarrollo industrial produjo una marcada división del trabajo y la tecnificación de las funciones en los países más avanzados del continente, empieza a concretarse el ideal de la profesionalización del escritor. La posibilidad de vivir de su trabajo literario o artístico va siendo alcanzada, aunque por una pequeña minoría, al ampliarse el mercado con la participación económica y cultural de los estratos medios, al expandirse los canales de distribución literaria y las instituciones dedicadas a la exhibición, venta y promoción de las obras plásticas. Pero, como decimos, tales ventajas están lejos de beneficiar a la mayoría. Para entender mejor las contradicciones actuales entre el proyecto estético autónomo de los creadores y la estructura del campo cultural, dedicaremos a las vanguardias de los últimos años un capítulo separado. Pero antes queremos volver sobre un problema de interpretación de las etapas reseñadas, que tiene un interés histórico y teórico singular.

La historia social de las tendencias estéticas en América Latina no se explica únicamente por el desenvolvimiento de la base económica y la elaboración cultural de ese condicionamiento por cada clase social. Es evidente que las condiciones socioeconómicas que rodearon el origen de la profesión artística en nuestro continente no estimulaban, como en Europa, la formación de una teoría sobreestimadora del arte y del artista. Tanto la carencia de un excedente económico considerable que favoreciera el cultivo del arte por los artistas y por el público, como la dependencia profesional de muchos plásticos y escritores respecto del poder político, se oponían al aislamiento esteticista. Por eso, a la explicación socioeconómica interna debemos agregar el peso de la importación ideológica. Como tantas veces ocurrió en otros campos culturales —el científico y el filosófico— en nuestro continente se adoptan *ideas* estéticas desligadas de la práctica que las engendró en otras sociedades y sin que

existan aquí condiciones estructurales que correspondan a la propuesta importada.[16]

Nuestra dependencia de los patrones estéticos europeos se produjo como consecuencia de la dependencia económica, pero la transmisión de modelos encontró canales específicamente culturales: la difusión de libros y revistas sobre arte, la promoción de la ideología liberal en la educación, y, muy especialmente, los viajes de los artistas a París, Roma y otros centros de estudio. De esas ciudades, el peruano Francisco Laso, el argentino Prilidiano Pueyrredón, y centenares tras ellos, trajeron la imagen de libertad aristocratizante concedida a sus colegas, y el halo de prestigio que les permitiría aquí el ascenso económico y la ilusión de la autonomía.

La escisión ideológica practicada por el liberalismo entre la materia y el espíritu, entre las relaciones de producción y el arte, se reproduce geográficamente en la oposición Amé-

[16] Merece citarse largamente el modo en que Saúl Yurkievich sintetizó la desconexión entre nuestra evolución estética y nuestra historia social: en Europa "el cubismo y el futurismo corresponden al entusiasmo admirativo de la primera vanguardia ante las transformaciones físicas y mentales provocadas por el primer auge maquinista; el surrealismo es una rebelión contra las alienaciones de la era tecnológica; el movimiento concreto surge junto con la arquitectura funcional y el diseño industrial con intenciones de crear programada e integramente un nuevo hábitat humano; el informalismo es otra reacción contra el rigor racionalista, el ascetismo y la producción en serie de la era funcional, corresponde a una aguda crisis de valores, al vacío existencial provocado por la segunda guerra mundial, la matanza más mortífera en la historia humana. Nosotros hemos practicado todas estas tendencias en la misma sucesión que en Europa, sin haber entrado casi en el "reino mecánico" de los futuristas, sin haber llegado a ningún apogeo industrial, sin haber ingresado plenamente en la sociedad de consumo, sin estar invadidos por la producción en serie ni coartados por un exceso de funcionalismo; hemos tenido angustia existencial sin Varsovia ni Hiroshima". Saúl Yurkievich, *El arte de una sociedad en transformación*, en Damián Bayón y otros, *América Latina en sus artes*, México, Unesco-Siglo XXI, 1974, pág. 179.

rica/Europa. Viajar a Europa fue en ciertas épocas un modo de alejarse de las urgencias materiales, de un continente en el que las luchas por el desarrollo, o por la mera supervivencia, volvían insoslayables las necesidades inmediatas, y entrar en el santuario de la cultura, en países donde la división del trabajo construyó espacios preservados para «la creación espiritual». David Viñas demostró, a través de la historia de la literatura argentina, la importancia constante de los viajes a Europa en la constitución del ideal profesional de los escritores y de la dependencia cultural. En las primeras décadas del siglo XIX predominaron los viajes de los que eran políticos más que escritores: Belgrano, Alberdi y Sarmiento, sin dejar de incluir en sus textos observaciones literarias y costumbristas, se interesaron principalmente en estudiar economía política y derecho público, el sistema administrativo y el educacional, todo lo que pudiera trasplantarse a un país en formación. A partir de Mansilla y Cané los intereses estéticos prevalecen sobre los políticos, y Europa —sobre todo París— se convierte en un museo al que se va a ver el gran arte y en «una tienda monumental» a la que se va a consumir, a comer, a gastar. Con la consolidación del dominio oligárquico y la organización nacional, el viaje se vuelve ceremonia: se va «a Europa para santificarse allá y regresar consagrado».[17]

[17] "Un escritor argentino realmente se valida si publica en Garnier o si sus libros exhiben un prólogo de Barrés. Eduarda Mansilla de García pasa a ser *escritora* si muestra una presentación de Laboulaye que le permite santificarse e inaugurar la larga lista de señoras-literarias que describen una visita entre libros, una mano fatigada y sacerdotal que se posa sobre un hombro o un sigiloso llamado por la puerta entreabierta: Emma de la Barra-François Coppée, Victoria Ocampo-Drieu La Rochelle, Mercedes Levinson-Montherlant, Marta Mosquera-Julien Green. Otra variante vinculada al viaje consagratorio está dada por las traducciones europeas: Europa —dentro de esta perspectiva— parece convertirse en público y trascendencia y en la universalización del escritor señorial cuando en realidad se trata de

El hecho de que el carácter individualista y elitista de nuestra estética provenga de influencias ideológicas, y no sólo de determinaciones económicas, conduce a algunas conclusiones teóricas importantes. En primer lugar, desautoriza las explicaciones mecanicistas con que a veces se pretendió entender la determinación de la estructura sobre la superestructura. El ejemplo latinoamericano avala, en cambio, aquellas vertientes sociológicas que conciben en forma dialéctica las relaciones entre la base material y la superestructura, que consideran a las condiciones económicas determinantes «en última instancia», y admiten que la superestructura posee una «autonomía relativa», que reopera sobre la estructura, y que algunos aspectos superestructurales pueden asumir un papel «dominante» en ciertos períodos. Además, el análisis de la formación de la cultura latinoamericana evidencia que ciertos elementos ideológicos pueden transmitirse de una formación social a otra sin que existan idénticas condiciones estructurales que los promuevan; para que tales elementos sobrevivan en la nueva cultura es suficiente que sirvan a alguna de las clases sociales como parte de su proyecto. En nuestro continente, donde la ideología del arte por el arte no podría haber surgido de las condiciones económicas en que se produce el arte, el esteticismo logró un amplio eco en aquellos países, mejor dicho aquellas capitales (México, Caracas, Río de Janeiro, Lima, Santiago de Chile y Buenos Aires), en las que el poder económico de las clases altas y la ampliación de las clases medias ofrecieron un mercado y un círculo de espectadores que reproducían, en miniatura, las condiciones de las metrópolis.

¿Cuál es el futuro de esta contradicción entre la concepción del arte y las condiciones materiales en que es

un mito fraguado en las embajadas, en el laborioso correteo de citas, entrevistas y homenajes". D. Viñas, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971, pág. 183.

producido? El último período de la historia social y artística de América Latina, el que se inicia aproximadamente en la década del sesenta, presenta tres modelos de resolución: la experimentación de vanguardia, el tradicionalismo autoritario y la socialización de la práctica artística. A esta última propuesta dedicaremos íntegra la tercera parte de nuestro trabajo. En lo que resta de esta sección queremos analizar las dos primeras.

3. Vanguardias artísticas y desarrollo económico

Las dificultades económicas que han trabado crónicamente nuestro desarrollo artístico y cultural parecieron comenzar a resolverse a fines de la década del cincuenta y comienzos de la siguiente. Algunos países fueron logrando un desarrollo económico más sostenido, más diversificado, con cambios en el uso económico de la producción industrial, crecimiento del mercado interno, aumento de las exportaciones industriales y mayor capacidad para generar empleo de asalariados. Este proceso, que no clausuró la tradicional dependencia de las metrópolis, suscitó sin embargo la esperanza en un florecimiento económico, cuya ideología es conocida bajo el membrete de «desarrollismo». Se trató, en síntesis, del proyecto de algunas burguesías latinoamericanas y sectores avanzados de la oligarquía de crecer económicamente mediante un desarrollo relativamente autónomo, que en realidad era un nuevo modo de integración de los capitales nacionales en la etapa monopólica del intercambio capitalista. Los estudios de la CEPAL y de otros organismos técnicos del continente acompañaron esas esperanzas argumentando que el subdesarrollo de nuestros países se explicaba por la persistencia de una economía agraria feudal y latifundista, orientada hacia el exterior. Por lo tanto, podríamos llegar a alcanzar el desarrollo supuestamente deseable de las metrópolis sustituyendo las importaciones

mediante la instalación de industrias nacionales de base, apoyadas en la expansión del mercado interno. Como consecuencia de este desarrollo «hacia adentro» terminarían las dificultades económicas, resolveríamos los problemas sociales y se democratizarían la distribución del ingreso, del consumo y hasta la misma participación política. Este proyecto, que conoce antecedentes desde los años treinta, se convirtió en la década del cincuenta, por debajo de la utopía teórica, en la ambición de las burguesías nacionales de superar el papel agroexportador de nuestros países —meros proveedores de materias primas en el mercado internacional— y conseguir que el desarrollo industrial, siempre dependiente de los monopolios, les permitiera extraer, del modo más racional, el máximo de ganancias posibles en una economía sometida.

Las ilusiones desarrollistas se afirmaron en la modernización efectivamente lograda en algunas áreas. Además de los avances industriales citados, la vertiginosa expansión demográfica de las grandes ciudades, el impresionante desarrollo de la televisión, la multiplicación de alumnos en la educación superior y otras transformaciones confirmaron las expectativas. El interés por modernizar racionalmente impulsó a los sectores desarrollistas a formar planificadores, sociólogos, psicólogos y especialistas en todas las disciplinas científicas capaces de ordenar del modo más funcional las relaciones sociales.

La modernización económica buscó también su expresión arquitectónica y artística. Quizá el símbolo mayor del desarrollismo en América Latina sea la ciudad de Brasilia, porque nada ilustra mejor su contradicción principal: la experimentación audaz junto a la desconexión de las necesidades sociales básicas. En la producción artística surgieron fundaciones auspiciadas por grupos industriales latinoamericanos solidarios de empresas multinacionales, y a veces directamente por dichas empresas, que alentaron financieramente la experimentación de vanguardia y su promoción

internacional. La Metalúrgica Matarazzo en San Pablo, el Instituto Di Tella y las Industrias Kaiser en la Argentina, General Electric en Montevideo, Acero del Pacífico en Chile, la Esso y Coltejer en Colombia son algunas de las empresas que buscaron actualizar el arte latinoamericano en relación con las modas norteamericanas y europeas: ofrecieron a los artistas plásticos, y en algunos casos también a conjuntos teatrales y musicales, amplias salas de exposición, premios y difusión, bienales con jurados de Nueva York, Londres y París.

Un indicador elocuente de las transformaciones desencadenadas en la práctica artística por la modernización industrial fue la introducción de nuevos materiales (acrílico, plástico, poliester) y nuevos procedimientos tecnológicos (técnicas lumínicas y electrónicas) en la producción de las obras. Basta recorrer los catálogos de las exposiciones y las críticas periodísticas —sobre todo las de semanarios copiados del *Time*, que nacen como parte de este proceso— para apreciar las expectativas eufóricas que generó la colaboración entre artistas e industriales. En un trabajo referido a la Argentina nos ocupamos ampliamente de analizar ese discurso y sus contradicciones con el desarrollo socioeconómico; [18] de los ejemplos allí estudiados, queremos incluir aquí el del Instituto Di Tella. Lo elegimos porque fue, durante la década del sesenta, la institución cultural ligada a una empresa industrial que más hizo en la Argentina, y quizá en el continente, por modernizar la práctica artística. En un escenario dominado por el humanismo bucólico de las academias y de los suplementos literarios dominicales, el Instituto Di Tella creó un espacio para la experimentación plástica, musical y teatral, hizo conocer en Buenos Aires lo producido en esos años por las vanguardias europeas y norteamericanas,

[18] N. García Canclini, *Movimientos artísticos y transformaciones sociales en la Argentina (1960-1975): informe sobre una investigación*, en Cuadernos Americanos, México, noviembre-diciembre, 1976, No. 6.

promovió en el hemisferio norte a los artistas argentinos e impulsó a través de premios internacionales y un hábil manejo de la información masiva su orientación renovadora. Lo que vuelve más interesante su análisis es el carácter ambiguo de su política cultural: por una parte, vitalizó el arte de élites y le dio una cierta expansión masiva, favoreció la difusión de búsquedas admirables como las de Graciela Martínez y Susana Zimmermann en la danza, la imaginación mímico-lingüística sin precedentes de Bonino, el humor musical más original producido en América Latina (*I Musicisti*, luego *Les Luthiers*), excelentes muestras de Torres García, Berni, Le Parc y muchos otros artistas de primer nivel. Pero al mismo tiempo su obsesión por el experimentalismo dejó de lado otros criterios imprescindibles para justificar el sentido social de las renovaciones formales: ¿cómo comunicar a espectadores formados en los códigos tradicionales experiencias cuyo rasgo central es transgredirlos? ¿Cómo insertar el juego ficticio del arte en las relaciones sociales para que la renovación artística se incorpore a la vida cotidiana y no quede en un espectáculo ocasional y exótico?

Las pocas veces en que el Instituto di Tella se planteó estas preguntas lo hizo con una superficialidad que aparece bien testimoniada, junto con la euforia desarrollista, en los catálogos escritos por Jorge Romero Brest, su director e ideólogo. Uno de ellos, destinado al 5o. Premio Internacional Di Tella, en 1967, donde se reunieron obras de artistas norteamericanos y argentinos, dice que «el público de Buenos Aires tendrá ocasión de interpretar lo que pasa en el gran país del norte, dominado por una economía de consumo que tiende a destruir la perennidad de la obra artística, y, al mismo tiempo, deseoso de hallar las estructuras primarias de sus realidades... Y tendrá ocasión, además, de comprender las actitudes de nuestros jóvenes creadores, los que acaban de manifestar sus experiencias en el Instituto, anticipando tan peligrosa como heroicamente un desarrollo de

la economía apenas incipiente, aunque según creo inexorable. Considero que al provocar semejante cotejo luchamos por no detener nuestro desarrollo. Porque al desarrollarse la economía se enriquece la economía y se flexibiliza la conducta, bases de la verdadera conciencia artística y por tanto de la felicidad que los pueblos sólo con ella pueden obtener, cuando son capaces de imaginar sin descanso, realizando las posibilidades que lo realles presenta».[19]

Este optimismo es inconciliable con las conclusiones de una investigación realizada pocos meses antes por dos sociólogos del Centro de Investigaciones Sociales del propio Instituto Di Tella. Al encuestar a los veinte artistas plásticos más representativos de la vanguardia en ese momento (1966), y por tanto del grupo del Di Tella,[20] obtuvieron datos que los mostraban más cerca de la imagen tradicional del artista que del éxito, «cosmopolitismo, alegría y ocio» proclamados por Romero Brest.[21] Pese al alto nivel educacional —15 tenían estudios secundarios y/o universitarios, igual número había cursado en academias de arte— la situación económico-profesional del grupo era insatisfactoria: sólo 3 se mantenían exclusivamente con las ganancias de su trabajo artístico; 8 ejercían profesiones ajenas a su arte, (empleado, profesor, abogado, etc.); 6 ejercían actividades afines (cerámica, publicidad, diseños para moda, etc.), y otros 6

[19] Citado por Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950/1970*, México, Siglo XXI, 1973, pág. 144.

[20] La selección se realizó consulando con críticos, galeristas y un alto número de plásticos mediante la técnica de "bola de nieve": los entrevistados señalaban los nombres de aquellos artistas que juzgaban más representativos y éstos a su vez los de otros. La investigación estuvo a cargo de Marta R. F. de Slemenson y Germán Kratochwil, y se publicó bajo el título *Un arte de difusores* en el volumen *El intelectual latinoamericano*, de Juan F. Marsal y otros, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.

[21] J. Romero Brest, *El arte en la Argentina*, en Primera Plana, Buenos Aires, 1967, No. 225.

admitieron ser mantenidos parcial o totalmente por sus familiares. Al preguntárseles cómo podían mejorar económicamente gracias a su arte, la respuesta fue unánime: becas y premios. (Diez de los artistas ganaron premios en 1966 y 1967, y, poco después de ser entrevistados, la mayoría obtuvo becas para viajar al exterior). La conclusión de los investigadores es que vieron «más tenacidad y trabajo sostenido que ocio, más entusiasmo emprendedor que alegría y más necesidad práctica de viajar que cosmopolitismo».[22] A partir de esta situación, y de declaraciones de los propios artistas, el informe encuentra causas socioeconómicas para explicar algunas innovaciones que hasta entonces habían sido vistas sólo como hechos estéticos (la realización de obras de gran tamaño, con materiales perecederos y su destrucción después de exponerlas): «la mayoría trabaja con miras a exponer o a obtener premios, y las obras son concebidas en función de una determinada sala de exposición. No se cree en la posible venta de la obra (recordemos que siete de nuestros artistas nunca han vendido y sólo dos lo hacen con relativa regularidad): ¿por qué renunciar entonces a obras de gran tamaño, que son armadas en el salón de exposición y desarmadas al ser retiradas? ¿Por qué evitar el uso de materiales perecederos, sean o no costosos? Que la obra desaparezca porque es desarmada al final de una exposición, porque se deforme o pierda color, es, en resumidas cuentas, lo mismo, porque es imposible llenar con ella los talleres (a menudo compartidos) o la propia habitación. Esas conductas, que suelen interpretarse erróneamente, como desinterés hacia la propia obra o como intentos de llamar la atención del público, traducen un deseo de buscar la creatividad por líneas distintas, que tiene base sociológica. Se subraya el concepto de lo efímero en oposición al de lo duradero porque, en una cultura en la que la propia realización aparece como disfuncional, y en la que el arte

[22] Slemenson y Kratochwil, *op. cit.*, pág. 176.

en su singularidad original pierde su frescura a través de las reproducciones en serie que ofrecen los medios de comunicación de masas, ello puede darse como una nueva solución para los creadores. En algunos casos el aspecto perecedero se subraya con matices espectaculares; nuestros artistas suelen incendiar sus obras, hundirlas en el río, etc., y uno de ellos nos sugirió una nueva y poética idea a poner en práctica: que las obras se pierdan en el horizonte, arrastradas por grandes globos».[23]

Otro rubro de la encuesta se refería a los vínculos de los artistas con la estructura social a través del rol profesional, de su autoafiliación de clase y de su imagen de la sociedad actual contrapuesta a la de una sociedad ideal. «Es significativo que si bien 13 de los artistas consideran que existe una relación entre la realidad económica, política y social de una sociedad y el arte que se produce en ella, les resulta difícil definir la índole de esa relación. 'Tiene que haber una relación pero es muy sutil'. Cuando la hay, se expresa en la necesidad que tiene el artista de encontrar condiciones sociales favorables para la creación. El artista suele enriquecer su experiencia creadora indentificándose circunstancialmente con la política, o bien cuando al percibir un determinado cambio social lo asimila a su forma de expresión. La estabilidad económica o la mera riqueza gravita también sobre su evolución artística. Pero en todos los casos se trata de una vivencia personal, que no se apoya en ninguna ideología ni en un sistema de ideas acerca de los vínculos entre el arte, sus protagonistas y la sociedad».[24] Al definir la función del artista, uno de ellos indica que «consiste en integrar los objetos cotidianos a la vida de cada hombre de una manera diferente», pero la mayoría reitera la concepción mesiánica, ya analizada a propósito de Octavio Paz: «señalar el cambio en la medida en que percibe todo

[23] *Idem*, págs. 176-177.
[24] *Idem*, pág. 181.

aquello que al hombre no-artista se le escapa»; «el artista es un poco un atisbador de estructuras futuras en el sentido de anticipación».[25] Sin embargo, al mismo tiempo reconocen su desconexión del público masivo y confiesan no poder explicarla ni saber cómo resolverla. Respecto de su ubicación dentro de las clases sociales, hay quienes se consideran imprecisamente «marginados» y otros dicen que «no lo pensaron nunca». Y acerca de la concepción global de la sociedad, los investigadores observan: «Resulta curioso que, tratándose de individuos dotados de imaginación fecunda, y que se viven como marginales en su relación con la sociedad, no hayan desarrollado utopías variadas y ricas al preguntárseles cuál era su imagen de una sociedad ideal. Pero parecería que el deseo de ser aceptado sin renunciar a la propia identidad domina cualquier disconformismo ideológico, aun imaginario».[26]

En suma, esta investigación revela incoherencias en la combinación de los cuatro indicadores usados para definir la clase social, de acuerdo con el enfoque funcionalista del estudio (vivienda, ingresos, educación y ocupación). El nivel de ingresos y de vivienda los ubica en las clases baja y media baja, el educacional los alza por encima de su clase, y el carácter impreciso e inestable de su ocupación los vincula, con lazos precarios, a los difusores de arte, procedentes de las clases media y media alta. Una «aparente comunidad simbólica» con los intermediarios (*marchands*, críticos) los impulsa a imitar sus pautas de vida y consumo, pero, mientras los difusores tienen poder económico y mantienen relaciones orgánicas en el mercado, los artistas corren permanentemente «el riesgo de ser abandonados por sus sostenedores cuando agoten su capacidad de innovación». Una frase de Romero Brest lo ejemplifica: «Cuando los mejores se estereo-

[25] *Idem*, pág. 182.
[26] *Idem*, pág. 184.

tipan, los dejo y paso a los otros; así voy armando el tendal, incluso de los que defendí».[27]

Slemenson y Kratochwil distinguen dos tipos de difusores: los *tradicionales* (críticos, dueños de galerías, coleccionistas, museos y publicaciones especializadas) y los *imprevistos* (arquitectos, publicistas, industriales que ocasionalmente contratan a artistas para que hagan obras vinculadas con su producción). La evaluación hecha por unos y otros difusores sobre su actividad, y por los propios artistas, permite concluir —como lo anticipamos en la primera parte— que «el difusor es más importante que la obra»,[28] y restringe constantemente la autonomía experimental pretendida por los artistas imponiéndoles exigencias sobre la producción y la exhibición. Preocupados por despertar y mantener el interés del público, sugieren e incluso crean nuevas formas, agregando a su tradicional función de transmisión la de selección e innovación de los mensajes. Estas restricciones ejercidas sobre los artistas se endurecen en la medida en que, como lo señalaron casi todos los entrevistados, se carece «de una base económica fundada en la abundancia y la despreocupación para consumir».[29]

¿Y el público? Los autores de la investigación dividen el público potencial en cuatro grupos: uno íntimo, primario, inmediato, que incluye a los amigos personales y a los colegas del artista; otro, compuesto por los difusores tradicionales; luego, el de los que compran; y finalmente, el de los que miran. A este último aspira a dirigirse la mayor parte de los artistas entrevistados, pero la mitad de ellos no lo conoce, se niega a opinar sobre sus intereses y evidencia una «desconexión total»; el resto, lo juzga «frío, superficial y apático». Entre tanto, el estudio del público que realmente asistía a las exposiciones de plástica y a otros espectáculos de danza y teatro de vanguardia del Instituto Di Tella, indicó que procedía de sectores socioeconómicos altos, con una educación superior al promedio, mayoría de jóvenes y un porcentaje alto de estudiantes y profesionales; un 43% realizó estudios de índole artística y un 60% cumplía trabajos vinculados al arte o mantenía contactos casi diarios con personas de ese grupo. Otros datos surgidos de la investigación demuestran que este público constituía una minoría cultural que compartía y sostenía, con su presencia y apoyo económico, los mismos conciertos, los mismos teatros y el mismo semanario periodístico: el 47% visitaba exposiciones e iba al cine más de una vez por semana; el 25% asistía al teatro con igual asiduidad; el 19% frecuentaba los conciertos; el 72% leía los diarios todos los días, y la mitad del total también el semanario *Primera Plana*.[30]

Las contradicciones entre artistas, difusores y público que este informe revela, pero sobre todo las contradicciones entre las expectativas depositadas en esta política cultural y el deterioro económico, social y político experimentado en la Argentina en la misma época, hicieron posible la toma de conciencia de los artistas. El maratón de modas al que habían sido forzados para reproducir el consumo artístico norteamericano, pasando en menos de una década del espacio bidimensional del cuadro al objeto, luego de la ironización pop y a la disolución conceptual de los objetos, a las estructuras primarias, a la incorporación del mensaje artístico en los medios de comunicación masiva, a los recortes de contexto, a las señalizaciones, no era de ningún modo paralelo al «desarrollo» económico, cuyo estancamiento encubrían los discursos y los catálogos. «Todos estos planteos —escribió luego uno de los participantes, Roberto Jacoby— apartaban al pintor de sus relaciones con materiales tradicionales, y lo llevaban a reflexionar sobre sus relaciones con las instituciones culturales de la burguesía, sobre las posibi-

[27] *Idem*, págs. 194-195.
[28] *Idem*, pág. 196.
[29] *Idem*, pág. 195.

[30] *Idem*, págs. 196-197.

lidades de realizar una práctica transformadora y sobre la mejor manera de llevarla a cabo: la vanguardia se politizaba».[31] Pero más aún que el entrenamiento en la crítica dado por los cuestionamientos estéticos, fue la presión de los conflictos sociales, crecientes en la Argentina al fin de la década del sesenta, lo que convenció a los artistas de que era imposible asumir ese desafío desde un salón cerrado de la zona más elegante de la calle Florida. En vez de elogiar la modernización, los obreros denunciaban la entrega a monopolios transnacionales de fuentes nacionales de producción; en vez de la flexibilización de la conducta, que según Romero Brest generaría el desarrollo económico, la dictadura encabezada por Onganía endurecía la represión para contener las protestas populares por el descenso del nivel de vida; en vez de ser la fuente creativa de arte y felicidad que el crítico ditelliano imaginara, «el Instituto» era impugnado por usar un código exclusivo para élites, por su astucia para institucionalizar todo cuestionamiento, recibirlo cuando había perdido vigor y podía ser asimilado sin riesgos. En una carta del 13 de mayo de 1968, dirigida a Romero Brest pero difundida públicamente, uno de los principales plásticos, Pablo Suárez, se pregunta si tiene sentido «realizar cualquier cosa en el interior de la institución aun si se colabora en destruirla. Las cosas, después de todo, mueren cuando otras las reemplazan. Si nosotros conocemos el fin, ¿por qué obstinarnos en continuar esta agonía hasta la última pirueta?».[32]

A las críticas de los artistas, Romero Brest respondió prescindiendo de ellos. Ofreció las salas de exposición a

[31] R. Jacoby, *Una vidriera de la burguesía industrial*, en Los Libros, Buenos Aires, 1970, No. 12, pág. 26.

[32] Carta de Pablo Suárez a Romero Brest, publicada por Ovum, Montevideo, 1970, pág. 4. El relato de cuestionamientos semejantes ocurridos en otros países latinoamericanos, se encontrará en el artículo de Adelaida de Juan, *Actitudes y reacciones*, en el volumen *América Latina en sus artes*, ya citado.

grandes empresas industriales, agencias de publicidad y medios de comunicación masiva. Hasta llegó a imaginar en el reportaje de un semanario para ejecutivos la exposición de «una sucursal de Banco en funcionamiento, con sus cajeras, sus gerentes, etc., y la gente podría venir al Centro de Artes Visuales a realizar sus operaciones comerciales». No llegó a tanto: la empresa Di Tella quebró como consecuencia de la retracción económica y el deterioro industrial argentino, sus dueños vendieron las fábricas de autos y heladeras a capitales extranjeros, la Fundación Ford suspendió los subsidios y Romero Brest tuvo que resignarse a abrir una mínima boutique.

El fracaso de los proyectos desarrollistas, su imposibilidad de independizar las economías nacionales, redistribuir el ingreso y mejorar el consumo popular, la imposibilidad misma de mantener las industrias nacionales, privó de base financiera y social a la renovación estética promovida por las vanguardias. Víctimas de utopías tecnocráticas análogas a las que ilusionaron al desarrollismo en el campo económico, los artistas creyeron que la modernización de los procedimientos formales y su difusión masiva por los medios de comunicación lograrían la revolución cultural. Así como los desarrollistas fracasaron al explicar la crisis económica latinoamericana por el subdesarrollo industrial y no por la dependencia económica y política, las vanguardias se frustraron por buscar en una renovación formal y elitista soluciones que deben surgir de la transformación del modo de producir cultura emprendida desde las bases por el propio pueblo. Como consecuencia de este fracaso, la función social de los artistas quedó para muchos de ellos indeterminada, sin sustentación: por una parte, se encuentran serias dificultades para reproducir en las sociedades dependientes las nuevas condiciones de la práctica artística que han permitido en los países centrales insertarlos en el diseño industrial o en la comunicación masiva; por otra, la formación estetizante

y marginal de la mayoría de los artistas sigue impidiéndoles integrarse en los movimientos populares.

En los países centrales el sistema de las bellas artes estalló como consecuencia de su propio desarrollo económico y tecnológico. La idealización de la obra única e irrepetible fue desmoronándose al facilitar la imprenta, el disco, el cine, reproducciones cuya excelente calidad vuelve tan «auténticos» el sonido o la imagen del original como los de las copias. La sacralización con que envuelven las salas de concierto a las sinfonías escritas sólo para ser ejecutadas en ellas, es rota cuando la misma sinfonía se convierte en música funcional de una tienda y es propalada desde las «vulgares» cassettes. «La época de su reproductibilidad técnica —decía hace treinta años Walter Benjamin— desligó al arte de su fundamento cultural, y el halo de su autonomía se extinguió para siempre».[33] Las sociedades altamente industrializadas han «resuelto» parcialmente esta crisis cambiando la función de los artistas. Los creadores omnipotentes, los genios solitarios e incomprendidos, son invitados a convertirse en diseñadores de objetos cotidianos y en manipuladores de la comunicación masiva: del taller bohemio al televisor o al supermercado. La organización neocapitalista de la producción y del consumo permite que los juegos cinéticos y pop lleguen a millones de usuarios, y que las formas se renueven con la periodicidad exigida por la multiplicación de las ganancias. Los medios de comunicación masiva necesitan dibujantes, historietistas, publicitarios, músicos, capaces de inventar la imagen o la melodía que vuelva persuasivo al mensaje creado, no por los artistas, sino por los dueños de los medios de producción. No se trata ya de la creación, sino de la manipulación; no se trata de anticiparse a la propia época sino de adaptarse al gusto medio y a las exigencias del mercado.

[33] W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973, pág. 32.

En las sociedades dependientes, los jingles y los afiches de las empresas que pagan mejor generalmente vienen del país de origen de los productos que publicitan: los Estados Unidos. Las oportunidades de desplazar la profesión artística a ocupaciones integradas al proceso productivo son excepcionales, y, ante el fracaso de las actividades artísticas tradicionales, las opciones suelen tener la forma de tres renuncias: emigrar a los centros internacionales para competir desventajosamente con los artistas metropolitanos, diseñar artículos superfluos o suntuarios (joyas de acrílico, objetos decorativos sofisticados) o, simplemente, colgar los pinceles o la filmadora y dedicarse a «algo útil».

Hay otra posibilidad: descubrir, dentro de los canales de comunicación establecidos o en otros paralelos, nuevas posibilidades de que la práctica artística participe en la liberación social. Pero antes de analizar el valor de las distintas opciones en este campo, debemos ocuparnos de la otra respuesta que las clases dominantes están dando en América Latina a la crisis cultural: el tradicionalismo autoritario. Todos los intentos de los artistas de cuestionar el arte de élites o de buscar caminos alternativos ligados a movimientos populares, en la medida en que contribuyen a cambiar las relaciones sociales, deben plantearse tarde o temprano el problema de la marginación y la censura. Para decirlo rápidamente: si el antepenúltipo problema que nos plantea la crisis del sistema estético burgués es cómo evitar la ilusión de las vanguardias de que un arte revolucionario se hace con innovaciones formales, la cuestión final, la más dramática, puede formularse así: cuando se ha elegido participar en la construcción de un arte popular, ¿cómo se puede lograr un trabajo efectivo y continuado en países en los que las dificultades económicas, además de obstruir una política cultural democrática y progresista, acentúan cada vez más el arcaísmo ideológico y la represión política?

4. El funcionamiento de la censura y las nuevas posibilidades de comunicación artística

> «¿Cómo puedo pensar en el teatro si la vida es tan terrible? Vivir —es decir, mantenerse con vida— se ha convertido hoy en todo un arte. ¿A quién pueden quedarle ganas de pensar cómo mantener con vida al arte? Hasta la frase que acabo de pronunciar me parece cínica en las actuales circunstancias».
>
> Bertold Brecht [34]

Ser artista en América Latina implica a menudo dedicar tanto tiempo a producir obras como a resolver una larga lista de problemas que no son precisamente estéticos: conseguir financiación para ejecutar la obra, lograr que sea aceptada por el editor, el empresario teatral o el productor cinematográfico, insertarse en la compleja maquinaria comunicacional (publicidad, reportajes) necesaria para interesar al público. Estos requisitos, que acompañan la producción artística en cualquier país capitalista, en las condiciones económicas de las sociedades dependientes se vuelven mucho más decisivos para impulsar o frustrar una línea de trabajo. Sin embargo, hay un factor extraestético que, aun dados los requisitos anteriores, puede invalidarlos: la censura.

La existencia de la censura cultural, y su incremento reciente en la mayoría de los países latinoamericanos, se explica en el marco de la represión social. El creciente nivel de exigencias de las masas, unido al deterioro de las economías dependientes, obliga a los sectores dominantes a controlar mediante la fuerza policial y militar las irrupciones sociales

[34] Bertold Brecht, *Sobre la teatralidad del fascismo*, en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, tomo 2, págs. 158-159.

y toda manifestación cultural que pueda alentarlas. Aun en países gobernados por partidos liberales, éstos han hecho alianzas con movimientos antidemocráticos, incluso de corte fascista, para contener el desarrollo de contradicciones que hacían peligrar su poder. La represión social es ejercida en primer lugar contra los militantes políticos y los trabajadores que cuestionan el orden vigente, pero se extiende a los intelectuales y artistas que, en busca de un arte popular, vinculan su práctica con movimientos de liberación. La *represión* se ejerce sobre los *actos* de los grupos que pueden amenazar la supervivencia del sistema social; la *censura* se aplica a las *representaciones*, imágenes, símbolos y textos, cuando su circulación no puede ser absorbida por el sistema sin que tenga consecuencias sobre los actos. La aparición de la censura, de leyes especiales que la regulan y de instituciones especiales para aplicarla, es por lo tanto un doble indicador: por una parte, revela que la sociedad en la que surge está sufriendo un cambio radical en sus relaciones sociales y que las clases dominantes se sienten débiles para controlarlos o absorberlos; por otra parte, evidencia que la actividad cultural y artística ha superado su inocuidad y participa en los conflictos. La censura es, en este sentido, un síntoma particularmente significativo de la alteración de las relaciones sociales y de la modificación del papel de los intelectuales y artistas. Por eso también se la aplica más al arte de los medios masivos (cine, televisión) que al de circulación restringida (plástica, conciertos, poesía).

Esta comprensión de la censura como parte de la represión general permite superar los planteos liberales que a menudo oscurecen su sentido. El error básico del pensamiento liberal en este punto —idéntico al que comete cuando habla del Hombre, la Libertad, la Razón o la Verdad— es tomar la censura en forma abstracta, universal, sin referirla a las condiciones específicas que en cada sistema socioeconómico y cultural requieren su ejercicio. Del mismo modo que el liberalismo proclama la Libertad como un derecho universal

del Hombre, condena toda clase de Censura por limitar la libre expresión individual. Este planteo presenta por lo menos dos inconvenientes: por un lado, iguala bajo el nombre de censura las *restricciones* a la comunicación social y al conocimiento de las contradicciones del capitalismo con la *planificación* cultural que en los regímenes populares ordena, selecciona y estimula la producción cultural en función de objetivos revolucionarios. Por otra parte, la condena en abstracto de la censura, desde una libertad individual igualmente abstracta, impide comprender las razones propias por las cuales el capitalismo coacciona la producción cultural, y, menos aún, por qué la censura es mucho más severa y adopta características distintas en los países dependientes que en las metrópolis. El máximo de «lucidez» al que ha llegado la ideología liberal mediante su tratamiento universalista de la represión, se expresa en los análisis de Freud sobre «el malestar en la cultura» y en algunos trabajos de psicoanalistas posteriores: sus conclusiones, que incluyen descubrimientos rescatables, se resumen en la afirmación de que toda cultura y toda sociedad se constituyen gracias a la represión de los instintos, y la historia del hombre es vista, con fatalidad, como la historia de su represión. Si los instintos básicos de cada individuo fueran dejados en libertad —explican— serían imposibles la coexistencia social, la colaboración en tareas comunes que siempre exige renunciar a los deseos personales.

Si bien no cabe en el propósito de nuestro libro discutir este problema en el interior de la teoría psicoanalítica, digamos que a partir de reformulaciones de la misma en su contacto con el marxismo, tal como se dan en cierta medida en Marcuse —pese a su individualismo y espontaneísmo— y, sobre todo, en Wilhelm Reich y en pensadores más recientes como Valabrega, Deleuze y Guattari,[36] es posible aprovechar

[36] Los textos principales de Marcuse sobre esta cuestión son *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1968, 2a. edic.; *El hombre

aportes del psicoanálisis para replantear el problema de la censura y de la producción cultural dentro de una teoría socialista del arte. Pese a sus diversos enfoques, estos trabajos coinciden en examinar el problema en la frontera de las investigaciones psicoanalíticas y marxistas, y por tanto como una cuestión *psicopolítica*. Esta reubicación de la censura, liberada del enfoque individualista, debemos situarla a su vez en el conjunto del proceso artístico, que definimos integrado por el autor, la obra, los intermediarios y el público. Al analizar cómo actúa la censura en cada uno de estos momentos, podremos precisar mejor qué significa, en el ámbito del arte, decir que se trata de un fenómeno psicopolítico.

Las dos preguntas fundamentales a las que debemos responder para explicar el fenómeno de la censura son: 1) qué es lo que se censura, y 2) cómo se lo censura. La exploración sistemática de ambos problemas en un país o en un grupo de países latinoamericanos sería útil para conocer cómo se representa el sistema capitalista dependiente lo que lo amenaza y qué estrategias emplea para contrarrestarlo en el plano cultural. No disponiendo más que de un *corpus* incompleto y referido a algunos países del continente,[37] propondremos algunas hipótesis generales que puedan servir de puntos de partida a trabajos sistemáticos.

unidimensional, México, J. Mortiz, 1968, especialmente el cap. 3, y *Un ensayo sobre la liberación*, México, J. Mortiz, 1969, cap. II. De Wilhelm Reich pueden consultarse *La revolución sexual*, Ruedo Ibérico, 1970; *Materialismo dialéctico y psicoanálisis*, México, Siglo XXI, 1970, caps. I al IV; y *Psicología de masas del fascismo*, Buenos Aires, Editora Latina, 1972. El artículo de Jean-Paul Valabrega, *Fundement psychopolitique de la censure* fue publicado en la revista Communications, París, 1967, No. 9, págs. 114-121. La obra tan extremadamente rica como discutible de Deleuze y Guattari a la que nos referimos es *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Barral, 1973.

[37] El único libro que conocemos en el continente es el del crítico de cine uruguayo Homero Alsina Thevenet, *Censura y otras presiones sobre el cine*, Buenos Aires, 1972, Compañía Gral. Fabril Editora.

Determinar qué es lo que se censura puede convertirse en una tarea desconcertante por la vaguedad de las razones que generalmente se aducen para justificarlo: «la salud moral de la familia (o de la juventud, o de la niñez, etc.)», «lo que compromete la seguridad nacional o afecta las relaciones con países amigos», etc. ¿Con qué criterios se determina lo que es «bueno» o «malo» para el pueblo? ¿Con qué derechos uno o dos funcionarios, generalmente no elegidos por el pueblo, pueden arrogarse el privilegio de elegir lo que el pueblo debe ver o no?

Al material latinoamericano que manejamos parece plenamente aplicable la conclusión de un investigador francés, André Glucksmann, que examinó unos 2.500 estudios científicos y encuestas sociológicas dedicados a precisar en qué consiste la peligrosidad de los medios de comunicación masiva. La conclusión es asombrosa: ninguna de dichas investigaciones, aun aquéllas efectuadas con mayor rigor metodológico, logran determinar nítidamente la causa, ni el efecto, ni la relación entre ambos. En cuanto a la causa, Glucksmann demuestra la imposibilidad de aislar una imagen o una secuencia, o una película, de los diferentes contextos en que puede ser vista y de las modificaciones que los distintos contextos operan sobre su influencia en el espectador. Tampoco el efecto puede ser despejado como para afirmar rotundamente que, por ejemplo, tal asesinato es la consecuencia mecánica de tal film o programa televisivo. Y en cuanto a la relación entre la supuesta causa y el supuesto efecto, tampoco es posible probar que tal escena sexual produce tal consecuencia en la conducta de quienes la ven, porque en diferentes personas y situaciones la relación puede ser muy variada: catarsis, proyección, identificación, etc. «La investigación no sólo fracasa en establecer los hechos, sino que ni siquiera alcanza a especificar de manera unívoca lo que trata de establecer, así como no es capaz de eliminar el equívoco del calificativo 'peligroso' cuando es aplicado indiferentemente tanto a los espectáculos visuales como a la

conducta de los espectadores».[37] «Los espectáculos visuales pueden tener numerosos efectos; para seleccionar y estudiar ulteriormente los que eventualmente tendrán alguna relación con el problema del efecto peligroso necesariamente hay que haberse formado con anterioridad una idea de lo peligroso que dirija la encuesta».[38] Luego, lo que las investigaciones sobre lo peligroso demuestran no es qué es lo peligroso, sino cuál es la concepción de lo peligroso que tienen quienes lo estudian; lo que los decretos de censura sancionan no es lo que amenaza a una sociedad, sino lo que quienes ejercen la censura suponen que amenaza sus intereses de clase o sector. ¿Cómo explicar si no que en casi todos los países latinoamericanos estén prohibidas las obras que analizan al ejército, la oligarquía, la iglesia o los anacronismos en la estructura familiar y no se oponga la menor resistencia a la promoción del individualismo oportunista y la violencia racista que suelen incluir las películas y las series de TV norteamericanas?

El análisis de este tipo de contradicciones indica que la tesis más probable es que la finalidad de la censura no es la defensa de «la moralidad media» o de «los intereses de la Nación», como casi siempre se declara; el objetivo de la censura es *ocultar el verdadero carácter de las contradicciones sociales e interferir la comunicación entre los sectores que, al obtener ese conocimiento, pueden convertirse en agentes de superación de tales contradicciones.* A estas dos funciones *políticas* de la censura, hay que agregar las razones *comerciales*: cortes realizados a películas por distribuidores o exhibidores para reducir la duración, poder proyectarlas más veces por día y obtener mayor ganancia, o falta de distribución en ciudades pequeñas o rurales de películas que se supone «difíciles». El aspecto económico complejiza la racio-

[37] A. Glucksmann, *La metacensura*, Bogotá, Revista Eco, No. 130, febrero, 1971, pág. 430.

[38] *Idem*, pág. 432.

nalidad de la censura, pero en todo caso la «arbitrariedad» de estas medidas debe entenderse como una consecuencia más de la subordinación del arte a los intereses económicos de los distribuidores en el sistema capitalista.

La doble función política de la censura —ocultar la verdad e interferir su transmisión— es cumplida en cada uno de los momentos del proceso artístico. Si seguimos el esquema autor-obra-intermediario-público, encontramos que la primera acción de la censura se efectúa en la relación entre el autor y la obra, en el momento de la producción. Esta operación del aparato censor es tan importante que ha sido identificada con una palabra especial: autocensura. En esta etapa del proceso artístico la censura se presenta como un hecho predominantemente psíquico, porque la presión política ha sido internalizada, a menudo con tal eficacia que el autor ni siquiera se pregunta sobre las posibilidades de comunicación de un mensaje; lo suprime o lo disfraza inconcientemente. En una segunda instancia, la censura actúa en la relación de la obra con el intermediario: es el caso del distribuidor que se niega a proyectar una película o la mutila, del editor que restringe la circulación de un libro a librerías de una zona de la ciudad. Finalmente, entre los intermediarios (entendidos en sentido estricto, como distribuidores) y el público suelen instalarse complejos personajes e instituciones, que también median entre la obra y el público, pero los distinguimos de los anteriores porque operan una vez que la obra es ofrecida al público: los críticos, los censores de diverso tipo (desde el fiscal estatal hasta el sacerdote que coloca en su parroquia la lista de películas prohibidas) y las múltiples presiones sociales que inducen al propio público a autocensurarse.[39]

[39] Otras clasificaciones de la censura han sido ofrecidas, tomando en cuenta el caso del cine, quizá el arte donde la intromisión censora es más compleja, por Christian Metz y Homero Alsina Thevenet. Metz diferencia la censura *política* que actúa sobre la difusión, la *económica*

Las respuestas más elementales de los artistas a la censura son la paralización creadora o el sometimiento. Pero en los últimos años América Latina ha conocido múltiples intentos de eludir las restricciones a la producción artística. Las respuestas *positivas* a la censura pueden ordenarse también en relación con los cuatro componentes del proceso artístico y con la acción del aparato censor en cada uno de ellos. A la autocensura los artistas responden mediante la simbolización u otros procedimientos de deformación o disfrazamientos del mensaje (ejemplos clásicos son *Viridiana* de Buñuel y casi todas las películas de Saura, concebidas como anécdotas familiares que representan —parabólicamente— la situación española, para poder filmar en España obras críticas sobre dicho país). A las restricciones impuestas por la distribución comercial y la censura política, los artistas han contestado creando circuitos alternativos de exhibición: sindicatos, casas de familia, sótanos, etc. (*La hora de los hornos*, prohibida durante varios años en la Argentina, pudo ser conocida por unas 300.000 personas mediante proyecciones clandestinas). A veces coinciden con este tipo de recursos los inventados por muchos artistas para quebrar la discriminación impuesta por el sistema comercial a vastos sectores populares: precio de las entradas, ubicación de las salas teatrales, de concierto y galerías en barrios elitistas, publicidad de los espectáculos en diarios y revistas cuya circulación asegura la exclusión de públicos masivos. Frente a tal discriminación, se han creado canales de exhibición no comercial en instituciones populares o lugares públicos, donde se busca que

que influye en la producción, y la *ideológica* que opera sobre la invención (G. della Volpe y otros, *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971, págs. 43-45). Alsina Thevenet clasificó seis tipos de censura: 1) el film que no llega a existir por prohibición previa; 2) las modificaciones durante la producción; 3) los cortes al film terminado; 4) otros cortes hechos por los distribuidores; 5) la prohibición de exportar y exhibir; 6) la duda sobre el resultado comercial (*op. cit.*, págs. 12-17).

el contexto de presentación de la obra, y su estructura abierta, supriman la distancia entre artistas y espectadores, y promuevan la participación activa de éstos. En esta dirección se hallan las obras plásticas realizadas en la calle con intervención del público, los grupos teatrales itinerantes que improvisan las piezas dialogando con los espectadores o las escriben a partir de las necesidades particulares de cada barrio y las representan en sus lugares habituales de reunión.

5. Conclusión

Partimos de la crítica a la concepción liberal del arte y desembocamos en la crítica a la concepción represiva del tradicionalismo. Este ha sido también el itinerario de la cultura latinoamericana: formada desde el siglo pasado por los proyectos democráticos liberales, en los que cabía la ilusión del arte autónomo y de la libertad ilimitada del creador, la dificultad para resolver las contradicciones sociales aumentó en los últimos años el poder de los sectores más conservadores, y estrechó el campo de la creatividad y la experimentación. Aun estando lejos de ser exhaustivo, el análisis de las condiciones inhóspitas ofrecidas por el sistema cultural burgués en los países dependientes —ahogo económico, censura política y mercantilización— pone en evidencia la inadecuación de la estética liberal para comprender y resolver la situación crítica del arte latinoamericano. Ante un peso tan evidente de las condiciones económicas, sociales y políticas sobre la producción artística, las concepciones individualistas de la creación y los intentos de encontrar salidas personales, o incluso grupales pero exclusivamente artísticas, se desmoronan ruidosamente. El centro de la cuestión no reside en las crisis de conciencia de los artistas ni en la caducidad de ciertos estilos; es todo un sistema de producción, difusión y consumo del arte que agota su ciclo junto con el sistema socioeconómico que lo engendró. Por eso, ni las aproximaciones subjetivistas

pueden explicar el fenómeno ni los intentos voluntarios resolverlo.

A nivel teórico, o simplemente para el conocimiento de la situación del arte latinoamericano, es importante entonces desprenderse de toda concepción que sostenga la irracionalidad de la creación, la excepcionalidad del artista y su superioridad ante el público. En el campo práctico, el arte sólo podrá encontrar una nueva función social en una reorganización radical de la cultura en la que la experimentación formal, la búsqueda creativa, surjan de las necesidades sociales y sean posibles como actos colectivos en el seno de la vida cotidiana. Hasta entonces serán útiles todas las tareas que rompan el aislamiento, el lugar inofensivo adjudicado al arte, todas las obras que por su tamaño o su fugacidad no se dejen encerrar en lugares privados —mansiones o museos—, o cuya originalidad en la transmisión del mensaje haga resonar una voz popular enmudecida.

Por eso en la sección final de este libro queremos, además de ofrecer un repertorio de trabajos que avalen nuestra propuesta, analizar en tres áreas diferentes —la plástica, el teatro y el cine— experiencias que vienen intentando por varios caminos la construcción de un arte popular. Incluimos deliberadamente algunas experiencias cuyo sentido final no compartimos para abarcar en forma amplia los variados problemas que plantea el pasaje de un modo de producción artístico a otro. Hay cuestiones abiertas por el sistema estético burgués, o replanteadas con una riqueza antes desconocida —la relación entre el proyecto creador y los condicionamientos culturales, entre la experimentación individual y las necesidades políticas, entre el goce expresivo y la concientización— que el arte burgués no puede resolver, pero van siendo esclarecidas por la práctica artística actual. Queremos encontrarlas, a través del relato de las experiencias, con toda su densidad polémica y su incitación a repensar el sentido actual de la coyuntura latinoamericana.

Tercera parte

PROPUESTAS PARA UN ARTE POPULAR CONTEMPORANEO

I

Experimentación formal y cultura popular en las artes plásticas

¿Dónde trazar las fronteras de las artes plásticas? Si pensamos que abarcan las formas y mensajes visuales elaborados estéticamente no podemos dejar de incluir —junto a las obras tradicionales: las expuestas en galerías y museos— otras de circulación diferente como las artesanías, cierta publicidad, ciertos afiches políticos, una buena parte de la iconografía religiosa y del diseño industrial. Ningún arte ha roto sus diques en tantos puntos para expandirse hacia zonas tan diversas de la vida social; ninguna de las bellas artes vio invadido su campo por semejante variedad de técnicas y actividades externas que se mezclaron con sus procedimientos habituales. Los artistas de caballete incorporan a sus cuadros técnicas de las comunicaciones masivas o trasladan al diseño gráfico sus experimentos para obras únicas; los artesanos introducen cerámicas y tejidos con imágenes precolombinas en mercados urbanos que se rigen por las leyes del consumo capitalista. Hasta algunos museos y galerías reconocen esta explosión del campo plástico y ceden periódicamente sus salas a muestras de obras no reconocidas como artísticas por la estética de las bellas artes —desde las artesanías al diseño industrial— para difundir actividades sin las cuales entienden que no puede conocerse la múltiple riqueza de la plástica contemporánea.

Si es difícil dibujar los límites de las artes plásticas, más aún cuesta definir en qué consiste en ellas lo popular. Hay soluciones cómodas que simplifican la cuestión y deciden que el arte de élites es el de salones cerrados y el arte popular el que consume el pueblo (el de las comunicaciones masivas) o el que produce (objetos más o menos artesanales). Esto implica desconocer que, como dijimos en la primera parte, la determinación de lo popular no puede hacerse sólo por la extracción social del emisor o por el contenido del mensaje o por la masividad de los receptores, sino que deben tomarse en cuenta todos estos aspectos. Pero a menudo encontramos que el emisor, el mensaje y el receptor de un mismo proceso artístico participan de varios niveles sociales: cuadros que representan escenas populares pero circulan sólo entre el público de galerías, imágenes publicitarias con valor estético que se divulgan masivamente pero cuyo mensaje es contradictorio con los intereses del pueblo.

Una problemática tan compleja requiere conceptos más adecuados que el de «obra de arte», tal como fue definido en las estéticas de los últimos siglos. Es necesario dar cuenta de los usos diversos que imágenes semejantes pueden tener en el arte de élites, en las historietas, en la propaganda, en el diseño industrial, en la moda, la forma en que se articulan en cada proceso comunicacional los códigos del gusto y la sensibilidad con los códigos perceptivos, de transmisión, tonales, icónicos, retóricos y estilísticos.[1] Algunos estudios que combinan la semiología y la sociología están construyendo modelos para este tipo de análisis,[2] pero aún requerirá un largo trabajo poder ordenar la variedad de los mensajes y sus canales de circulación en un sistema que explique sus

[1] Tomamos esta clasificación de los códigos visuales de U. Eco, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1972, págs. 270-273.

[2] Véase la bibliografía final de este volumen, especialmente los textos de Roland Barthes, Jean Baudrillard, Umberto Eco, Christian Metz y Eliseo Verón.

interrelaciones. A ello se suma la necesidad de investigaciones empíricas que en cada país o región de América Latina documenten, como dice Edmundo Desnoes en un artículo precursor, las «Lenguas visuales de nuestra Babel».[3] Cuando dispongamos de esta información y del citado avance teórico, podremos escribir historias del arte latinoamericano que sean algo más que cronologías de pintores académicos y de vanguardia, de sus obras, sus premios, sus viajes. Comprenderemos las relaciones y las rupturas entre Roberto Matta, los murales de las Brigadas Ramona Parra y las cerámicas de Talagante o Pomaire, qué significa que Candido Partinari pertenezca al mismo Brasil en que se producen las xilografías para literatura de cordel, cómo se vinculan —en el sistema social— los muñecos multicolores producidos para diabladas y otras fiestas populares por artistas del norte argentino, de las sierras bolivianas y peruanas con las obras en que Antonio Berni sintetiza pintura, escultura y escenografía a partir de retazos de puntillas, latas, restos de muebles y otros desechos encontrados en barrios marginales.

En este capítulo queremos contribuir a dicha tarea examinando una de las líneas de transformación del arte latinoamericano reciente: la toma de conciencia por parte de las vanguardias plásticas del agotamiento de sus experiencias creadoras dentro de instituciones cerradas y el ensayo de nuevas formas de inserción en la cultura popular. No interesa para nuestro propósito describir enciclopédicamente este proceso; si bien relataremos un buen número de experiencias, debido a que la mayoría se halla inédita, buscamos, sobre todo, ordenar su diversidad en modelos de comportamiento artístico y discutir su valor.

Las nuevas formas de actividad plástica pueden ser agrupadas en cuatro áreas: 1) las que procuran modificar la difusión social del arte trasladando obras de exhibición habi-

[3] E. Desnoes, *La utilización social del objeto de arte*, en D. Bayon y otros, *América Latina en sus artes*, pág. 189.

tual en museos y galerías a lugares abiertos, o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con el arte; 2) las obras destinadas a la transformación del entorno, la señalización original del mismo o el diseño de nuevos ambientes; 3) la promoción de acciones no matrizadas, o de situaciones que —por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público— inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas posibilidades perceptivas; 4) el último modelo comparte con los dos anteriores la recreación del entorno y la acción sensible sobre el mismo, pero busca también modificar la conciencia política de los participantes.

1. El museo va a la fábrica

La preocupación por las limitaciones que imponen los locales cerrados a la difusión del arte ha contagiado hasta a los propios directores de esas instituciones. Así puede comprobarse en los autocuestionamientos de directores de museos y galerías sobre los criterios de exhibición, y en innumerables iniciativas para extender el conocimiento de las obras mostrándolas en vidrieras comerciales, plazas y suburbios. En 1961 el Instituto di Tella solicitó al Departamento de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires una investigación sobre la composición y las conductas culturales del público asistente a una exposición de pintura efectuada, con el auspicio de dicho Instituto, en el Museo Nacional de Bellas Artes. El resultado de esta investigación [4] reveló que la mayoría de los casi quince mil visitantes de la muestra procedían de sectores socioeconómicos altos y medios, y tenían educación universitaria; en los casos en que no presentaban estas características, se trataba de

[4] Gibaja, Regina E., *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.

«una minoría muy seleccionada y poco representativa» de su clase o nivel educacional. La explicación de sus comportamientos culturales no referidos a la plástica (elección de libros, diarios, audiciones preferidas en radio y TV, concurrencia al cine, etc.) evidenció que existía en la mayor parte una gran coherencia de sus pautas culturales. Unido esto al hecho de que la mayoría estaba compuesta por asistentes habituales a exposiciones semejantes, era claro que el público de arte constituía un sector pequeño dentro de una ciudad como Buenos Aires, con conductas diferenciadas del resto de la población y en cuyo interior circulaban en forma cerrada mensajes culturales —como el de esta exposición— de estructura aparentemente abierta a todo público.[5]

La revista *Museum*, órgano oficial de la UNESCO para la promoción de actividades museográficas, incluye cada tanto artículos con propuestas para que los museos, según sus palabras, «superen su inercia legendaria».[6] A fin de «hacer conocer sus colecciones no sólo a los visitantes y a turistas ocasionales, sino también a amplias capas de la población que viven en distritos alejados»,[7] elogia las exposiciones itinerantes realizadas mediante ómnibus y vagones de ferrocarril, las exhibiciones en fábricas, sindicatos y universidades obreras. Pero estos artículos reconocen que el traslado de las obras habituales de los museos, aun cuando sea acompañado por conferencias didácticas y propaganda dirigida a los nuevos desti-

[5] Conclusiones casi idénticas hemos encontrado en investigaciones europeas sobre el público de museos, por ejemplo las de Pierre Bourdieu y Alain Darbel en Francia (*L'amour de l'art: leur musées et leur public*, Paris Minuit, 1966) y las de Jean Gabus en Suiza (*The museum goes out to the factory*, en revista Museum, París, Unesco, vol. XXII, No. 2, 1969). Es evidente, asimismo, la coincidencia con los resultados del estudio realizado por Slemenson y Kratochwil sobre el público del Instituto di Tella, que resumimos en la segunda parte de este libro.

[6] V. A. Sevcuk, *Expositions itinérantes et muséobus*, Museum, vol. XIX, No. 3, 1966, pág. 158.

[7] *Idem.*

natarios, no basta para motivar su interés, aumentar considerablemente las visitas, la comprensión de las obras, e influir sobre la elaboración de la sensibilidad estética popular. El mero trasplante de obras concebidas para un espacio diferenciado y sacralizado, como son las salas-dedicadas-a-la cultura, no puede modificar la función elitista de esas obras, ni la concepción de las relaciones arte-espectador que las originaron.

2. El arte en la calle

«Llevar el arte a la calle» no es un acto simple y voluntarista, como esa reiterada consigna parece indicarlo. Exige resolver problemas *técnicos*: usar materiales que no sean alterados por cambios climáticos, adaptar la escala de las obras a los lugares de exposición, etc. Exige, sobre todo, replantearse la concepción *estética, social y comunicacional* de las obras en función del ámbito urbano: hay que preguntarse qué significa exponer en una calle o una plaza, qué se quiere decir allí, qué mensajes son transmisibles en cada lugar, qué necesita la población que lo usa. En un documento del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, producido en su reunión del 3-1-72 al planear un ciclo de muestras para plazas, se enumeran algunas características a tomar en cuenta: la participación de espectadores casuales, que no visitan los salones; la cantidad del público; la utilización por parte de niños; el rescate de lugares desechados; el aprovechamiento de los elementos naturales; la adaptación al día y a la noche; el carácter perenne o transitorio de las obras; su apelación al espectador para transformarlo en creador accidental.

La sola mención de estas variables revela cuántas posibilidades, ignoradas por una sala, ofrece un espacio abierto, y, a la vez, la inadecuación a este nuevo espacio de las obras ejecutadas para locales. La diferencia básica es que en un lugar abierto las obras dejan de ser un sistema cerrado de relaciones internas para convertirse en un elemento del sistema social; en vez de aislarse en una cadena de relaciones interartísticas, se sitúan en el cruce de las conductas sociales e interactúan con comportamientos y objetos no artísticos. Ya no se trata de *colocar* una obra en un espacio neutro, sino de transformar el entorno, señalizarlo de un modo original o diseñar un ambiente nuevo.

Dos trabajos realizados en la Argentina pueden ejemplificar este tipo de obras que transforman su concepción para salir de los salones. Ambos tienen el interés de ser modificaciones y señalizaciones del entorno, pero ligadas a exposiciones cerradas. El primero fue hecho por Roberto Jacoby, en colaboración con Eduardo Costa, en el Primer Festival de la Forma Contemporánea, celebrado en Córdoba, en septiembre de 1966. La operación consistió en pintar del mismo color (verde) partes de la arquitetctura de la ciudad, dentro y fuera de la galería-sede de la muestra: columnas, barandas, cordones de vereda, vidrieras, bancos de plaza. En el momento de la inauguración pintaron la vidriera de un negocio ubicado frente a la galería. La repetición de un indicador (el verde) dio un sentido estético a los objetos arquitectónicos, y, al rescatarlos del azar combinatorio de estilos, los reunió en un discurso plástico continuo. Los elementos seleccionados, al sufrir esta combinación, pasaban a constituir, como en el lenguaje, una frase, y permitían inaugurar un nuevo modo de lectura de la ciudad. «Se podría decir —explicaron Jacoby y Costa— que así como la poesía construye sus mensajes operando una transformación en la estructura de la lengua, esta obra lo hace transformando la estructura lingüística implícita en la arquitectura».

La obra de Carlos Ginsburg, presentada en la Muestra Arte de Sistemas, que el CAYC efectuó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, en septiembre de 1971, era descubierta por los transeúntes al caminar por la calle Corrientes, en el tapial de un baldío, frente al edificio del Museo: dos grandes carteles anunciaban que dentro del terreno había un «trabajo artístico escondido» y que para verlo había que subir

al 9o. piso del Museo. Algunas personas levantaban la cabeza hacia el 9o. piso y allí un cartel confirmaba que para ver la experiencia debían subir. Al tomar los ascensores, los encontraban tapizados por carteles que confirmaban que al mirar por la ventana del 9o. piso verían la obra. Al salir del ascensor había flechas que conducían a la ventana, y, junto a ésta, un último cartel explicaba que ya se estaba por ver la obra. Cuando se asomaba, el visitante veía el baldío, casi enteramente cubierto por grandes letras en cal que componían la palabra «tierra», y a las personas que en la calle miraban el cartel. De este modo, el sujeto de la experiencia reconstruía su itinerario, vinculaba su presencia en el Museo con su situación previa en la calle, con el contexto urbano y los desplazamientos de personas y vehículos. Si bien al comienzo la obra se presentaba —a través de los carteles/enigmas— como un anzuelo para conquistar visitantes del Museo, ni bien se ingresaba el itinerario devolvía a la calle: el Museo perdía su carácter de santuario o «refugio del espíritu» para reenviarnos a la acción cotidiana y ofrecernos una percepción original de un lugar literalmente baldío. Es interesante observar de qué modo la estructura tradicional de ciertas experiencias artísticas —curiosidad hacia lo desconocido/itinerario laberíntico/descubrimiento sorpresivo— puede ser transformada para resignificar conductas y espacios urbanos cuya rutinización los volvió insignificantes. Podemos designar a esta obra como plástico-literaria por su modo de trabajar narrativa y poéticamente sobre un espacio: es narrativa en tanto relata un itinerario y desarrolla una anécdota con intriga; es poética porque reconquista la significación perdida de un espacio urbano gracias a una designación original.

3. Arte ecológico y diseño del ambiente

Estas experiencias, además de intentar abrir los museos y galerías a un público mayor, son formas incipientes de

una línea de transformación de la práctica artística, muy desarrollada en los últimos años, que se conoce con el nombre de arte ecológico. Podemos definirlo como *el conjunto de procedimientos estéticos que buscan resignificar y/o transformar nuestras relaciones sensibles y operativas con el medio.* Dentro de este conjunto es necesario diferenciar las obras que se proponen operar sobre *la naturaleza* de aquéllas que lo hacen sobre *el entorno urbano.* Las obras que actúan en la naturaleza se agotan, casi unánimemente, en una señalización o un embellecimiento perceptivos o conceptuales destinados al individuo que efectúa la experiencia; sólo en una segunda instancia pueden llegar, como mera información, a lectores de la experiencia en diarios o revistas. Este carácter deriva de los lugares de realización de las obras: desiertos, montañas, en medio del océano, o incluso —como propuesta conceptual— en parajes inaccesibles. Hans Haacke hizo durante un invierno piezas de hielo debajo de las cataratas, cerca de Cornell, EE. UU.: lanzaba una soga alrededor de la cual había envuelto una reja que se oponía a la corriente del agua, de modo que las salpicaduras se fijaban sobre la soga, se congelaban y creaban una capa blanca que crecía constantemente, hasta que el sol derretía algo de la escarcha y el peso del hielo hacía bajar la soga hasta el agua, alterando a cada momento la imagen de la obra. Entendemos que este tipo de trabajos, si bien puede generar experiencias de espectacular belleza o sugerencia visual, es otro modo de subjetivar, aunque sea mediante un rodeo cósmico, la actividad del artista: la elección de áreas deshabitadas o inaccesibles, el carácter insólito de la visita, refuerzan el aislamiento del artista como individuo y subrayan la excepcionalidad de su tarea. Aun cuando se trate de obras que por sus dimensiones reales o su repercusión amplíen conceptualmente el horizonte perceptivo y sensible, esa ampliación es apenas de carácter geográfico, a menudo ni siquiera geopolítico: no consideran por lo tanto las implicaciones sociales de toda extensión de las vivencias o de los conceptos.

Por eso preferimos la dirección del arte ecológico que busca transformar el entorno urbano. Elegir la ciudad como lugar de trabajo es ya una primera forma de socializar la obra. Pero el modo en que el artista se vincula con el medio determina el carácter que tendrá la socialización. Por eso es necesario proponer una segunda distinción entre las experiencias de *modificación lúdica del entorno* y las experiencias de *acción político-estética en el espacio social*. Dentro de las primeras podemos incluir las de Jacoby-Costa, la de Ginsburg y otras como el teñido de canales y ríos por Nicolás García Uriburu. Quizá uno de los proyectos mejor concebidos fue el realizado por estudiantes y docentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de Uruguay. Pintaron dieciséis mil metros cuadrados de muros, combinando colores no convencionales, en el Barrio Sur de Montevideo y en la ciudad de Dolores, y cubrieron muchos muros de propaganda con papeles de color sin texto. La experiencia de «sensibilización popular» buscada parece haber tenido eco si se toma en cuenta el uso dado por niños a esos papeles de color para realizar dibujos espontáneos y que los vecinos consumieron el doble de los diseños colocados en los muros para decorar el interior de sus viviendas.[8]

La orientación urbana del arte ecológico sedujo a algunos artistas latinoamericanos que creyeron descubrir un camino para integrarse, junto con arquitectos, urbanistas y sociólogos, en el ordenamiento del entorno. Hubo quienes llegaron a sustituir la denominación «artista» por la de diseñador del ambiente, proyectista o programador.[9] Lo que distinguiría el rol específico de los plásticos, en relación con los arquitectos y los urbanistas, sería el ocuparse de resolver orgánicamente

[8] Universidad de la República Oriental del Uruguay, *Una experiencia educacional, (19601970)*, Montevideo, Uruguay, 1970, págs. 55-68.

[9] Edgardo A. Vigo, *Un arte a realizar*, Ritmo, La Plata, 1969, No. 3.

los problemas socioestéticos de la ciudad mediante el desarrollo lúdico o creativo. Pero esta redefinición del modelo profesional del artista resultaría satisfactoria —con reservas, que luego diremos— en un sistema donde el crecimiento de la estructura urbana esté planificado en función de intereses sociales y donde los artistas puedan insertar su trabajo en esa planificación. En sociedades capitalistas dependientes, quienes buscan renovar apenas *la función lúdica del arte* y cuestionan sólo la caducidad *estética* de las obras individuales y elitistas quedan reducidos a producir obras aisladas, más o menos anárquicas, más o menos dadaístas, cuyo carácter esporádico y lúdico es digerible sin molestias por el sistema cultural.

Para superar a la vez el arte de salones y las experiencias de vanguardia inoperantes hay que plantearse la posibilidad de otra clase de obras desde una crítica política de la función del arte en esta estructura social. Ello implica preguntarse, primero, por la articulación de lo lúdico y lo político en la práctica artística, y, en segundo lugar, cuáles son los problemas ambientales y ecológicos en los países dependientes y qué características debe tener el arte en tal situación.

Aclaramos enfáticamente que no pretendemos disolver el carácter lúdico del arte en su eficacia política. Pensamos que una finalidad central del arte es la de hacer gozar sensible e imaginariamente. Pero sabemos que la diversión y el placer dependen en cada época, en cada sociedad y cada clase del modo en que se goce al producir, al transformar la naturaleza y al relacionarse con los otros hombres. Conocemos la importancia del aporte lúdico que el arte cumplió en casi todos los tiempos a la vida social, y, en nuestra época, la necesidad del juego experimental para la renovación de la práctica artística; lo que cuestionamos es la ilusión de que actos meramente *lúdicos* puedan transformar las condiciones *sociales* de producción, difusión y consumo de las obras.

Para comprender mejor las relaciones entre lo lúdico-estético y lo socio-político, veamos su interacción en el caso particular del arte ecológico. En América Latina, salvo en

unas pocas ciudades, ni la explosión demográfica ni la contaminación son temas de interés *central*, dada nuestra escasa población. Por lo tanto, en nuestros países es aún más absurda que en los europeos la fuga a la naturaleza en busca de un espacio no contaminado para la creatividad artística. Nuestro problema no es corregir «defectos» de la sociedad capitalista —como sería la destrucción del entorno por la multiplicación irracional de los instrumentos de confort—; nuestro problema es desarrollar una tecnología independiente, planificada para satisfacer nuestras necesidades básicas y al servicio de una distribución social justa.

4. La "funcionalidad" del arte: satisfacción de las necesidades y satisfacción de los deseos

Quienes más avanzaron en la incorporación de los artistas a la industria fueron los productivistas rusos. Al buscar un camino entre el naturalismo demagógico de la derecha y la renovación exclusivamente formal de un vasto sector de la izquierda, el LEF realizó desde 1922 a 1929 una serie de trabajos destinados a insertar orgánicamente al arte en la producción de bienes materiales. Los artistas que lo componían y algunos otros cercanos a sus posiciones generaron un vasto movimiento que revolucionó la práctica literaria (Maiakovski), teatral (Meyerhold), cinematográfica (Eisenstein) y arquitectónica (Vesnín, Ladovski). Lo menos que puede decirse de ellos es que extremaron imaginativamente las posibilidades de cada lenguaje artístico y lo llevaron a experiencias comunicacionales aún hoy de vanguardia. Los artistas plásticos que buscaron la socialización de sus tareas (Arvatov, Rodchenko, Stepanova) entendieron que el camino no era cambiar la estilización de las formas ni tampoco innovar en la creación de objetos excepcionales. Contra toda concepción del arte como cosmética de la realidad, promovieron a través de su propio trabajo, de manifiestos, polémicas y una reforma

profunda de la enseñanza artística el desarrollo de «una actitud industrial hacia la forma».[10] Sostenían que la funcionalidad social y técnica era el único criterio para valorar la actividad artística. «Cuanto más calificado en ese sentido, y sólo en ése, sea el objeto, tanto más artístico será. Pero la calificación social y técnica del objeto no es más que su calificación industrial, que la calificación de los métodos de producción y del producto. Así, pues, para los lefistas la introducción del arte en la industria no es un medio de salvación del arte, de estetización del objeto, sino de mejoramiento de la misma producción. El objeto de calidad, el más flexible y adaptado por su construcción, el que por su forma cumple mejor su cometido, esa es la obra de arte más perfecta»[11]

Su crítica fue el cuestionamiento más radical al atiborramiento de objetos y al consumo obsesivo del capitalismo. En una sociedad caotizada por la aglomeración de formas arbitrarias, desligadas entre sí, propusieron al artista como un «ingeniero diseñador» que ejecute, también en este campo, la planificación socialista. Planificar no quiere decir, de ningún modo, mutilar la imaginación. Se trata de liberarnos de la fantasía y la sensibilidad disgregadas por la irracionalidad capitalista y suscitar en su lugar una nueva manera de ver, oír e imaginar coherente con la satisfacción de las necesidades sociales. Pensaban que el arte alcanzará su mayor creatividad cuando —interviniendo en la construcción de edificios, transportes, ropa, objetos domésticos— lleve las formas de la vida cotidiana a su máxima nacionalidad, flexibilidad y plasticidad. La regulación de todos los elementos concretos de la vida social, efectuada en forma abierta para su incesante recreación, será la mejor base para una percepción más justa de lo real y una conciencia más rica de las posibilidades latentes.

---

[10] B. Arvatov, *op. cit.*, pág. 78. Véase también la obra colectiva *Constructivismo*, Madrid, Edit. Alberto Corazón, 1973.

[11] B. Arvatov, *op. cit.*, págs. 78-79.

A pesar de encontrar en esta conversión al diseño ambiental una vía para superar el aislamiento elitista de las obras únicas y de sus autores, pensamos que la reducción de lo estético a lo funcional estrecha exageradamente el campo operativo de los plásticos. El racionalismo un tanto ingenuo de los productivistas, semejante al de la Bauhaus (aunque ésta con menor conciencia sociopolítica), los hizo concentrar el trabajo plástico en una optimización funcionalista de las formas, sin atender debidamente al aspecto comunicacional. Hoy sabemos, gracias a una multitud de trabajos semiológicos, psicoanalíticos y comunicacionales sobre la función de los edificios, los objetos o la indumentaria en el capitalismo, que éstos no sólo satisfacen necesidades: también *simbolizan* el status social de los sujetos que los usan y los *diferencian* de los que ocupan otro.[12] En el caso de los grandes edificios, simbolizan los fines de la institución y su significación social, o al menos lo que ella quiere decir sobre sí misma. Gillo Dorfles ha hablado de «arquitectura publicitaria» para aludir a la preocupación, frecuente en edificios actuales, de transmitir a través del diseño información sobre los objetivos de la institución o la empresa que aloja.[13]

Pensamos que el hombre nuevo que se desarrolle en el socialismo llegará a liberarse de la obsesión competitiva e individualista, exacerbada en el capitalismo por la multiplicación artificial y la renovación incesante de los símbolos de prestigio. Pero aun en una sociedad que adapte la producción a las necesidades básicas y atenúe el barroquismo mercantil de los objetos y sus modas, siempre los utensilios tendrán, además de su valor de uso, un valor simbólico, rasgos que representarán las relaciones afectivas, y no sólo pragmáticas, con los objetos. Sabemos que la funcionalidad de un objeto

---

[12] Véase, por ejemplo, Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974, cap. 1.

[13] G. Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*, Barcelona. Lumen, 1972, pág. 222.

no reside sólo en su adecuación *mecánica* a las *necesidades*; es funcional cuando también ofrece una adecuación *psicológica* a los *deseos*. Para que una casa, un auto o una silla «sirvan» su diseño debe facilitar la actividad que con ellos se cumple habitualmente, pero también es importante que sean dúctiles para adaptarse a otras funciones, para estimular la imaginación y la creatividad.

Precisamente en un proceso de liberación es necesario que las construcciones, los objetos y cuanto diseño se realice —además de cumplir su fin con eficacia— posibiliten la creatividad de todos los hombres y expresen en su forma el estilo revolucionario. Quizá la tarea propia de los plásticos reside en aprovechar el nuevo espacio abierto a las expresiones populares por el cambio social a fin de que el mayor número de hombres desarrolle su imaginación transformadora; la función del artista tiene que ver tanto con la transmisión de mensajes a través de la producción como con lo que esos mensajes connotan, lo que movilizan a buscar para el enriquecimiento de la vida.

En esta línea, nos parece interesante analizar las funciones denotativa y connotativa en los carteles cubanos, el aporte que los plásticos realizan a través de ellos a la configuración de un nuevo espacio visual urbano, y, a la vez, a la difusión creativa de las actividades y la ideología revolucionarias.

5. Los afiches: comunicación masiva y nueva sensibilidad

Varios funcionarios del gobierno cubano visitaban una zona rural acompañando a visitantes extranjeros. Un campesino escuchó que hablaban de arte y se animó a decir: «En mi casa tengo un Mariano y un Portocarrero» Cuando los visitantes fueron a verlos, se encontraron con dos latas de galletas de una serie efectivamente diseñada por esos pintores. Muchos artistas cubanos han realizado trabajos plásticos

para diversas áreas de la producción, y algunos extranjeros también colaboraron con ese fin: Miró, Seguí, Matta, Saura, Szyszlo y otros. Pero es en el área comunicacional —en los carteles, vallas, murales y diseños para libros y revistas— donde los plásticos de Cuba concretaron una transformación más profunda de su oficio, la ampliación de sus posibilidades de comunicación popular y una producción de mayor calidad.

Los carteles, las vallas y los murales descentran al artista de su intimidad sensible, de los ambientes cerrados donde esa intimidad todavía pretende resonar, y lo lanzan a la ciudad, al espacio social en el que los mensajes arquitectónicos, urbanísticos, publicitarios, forman la sensibilidad masiva. El artista habituado a pintar cuadros que pasa a esta nueva forma de producción debe subordinar (no abandonar necesariamente) sus gustos, sus estados emocionales, sus deseos al mensaje colectivo que debe transmitir. La buena cartelística, por ejemplo la cubana o la polaca, no le piden que renuncie a su estilo personal y a la experimentación, porque su mensaje gana en eficacia cuando su transmisión, en vez de ser unívoca y directa, exhibe una cierta tensión entre lo que afirma y lo que sugiere, entre la claridad necesaria para que el mensaje sea recibido y la economía, la condensación y las ambigüedades que provocan el interés del receptor. Lo que sí requiere un buen cartel es que la búsqueda personal y formal esté al servicio del objetivo comunicacional. De la complacencia narcisista sobre el lenguaje individual, propia del arte de caballete, con el cartel y el mural se pasa a participar en la decoración del paisaje urbano, en la formación del gusto y la imaginería populares.

La producción de carteles, iniciada a mediados del siglo XIX cuando la invención de la litografía por Senefelder permitió imprimir diez mil hojas por hora, estuvo destinada durante varias décadas a incrementar el consumo mercantil. La creciente productividad capitalista encontró en este medio de publicidad el recurso para incentivar las ventas de objetos suntuarios (alimentos no indispensables, bebidas, accesorios),

diversiones públicas (cabarets, peleas de box) y espectáculos «culturales» (óperas, películas). Luego, aparte de la finalidad publicitaria, se advirtió que los carteles tienen una función ideológica: su multiplicación indefinida sobre las paredes, los medios de transporte, las vidrieras, es, además de una apelación a comprar determinado producto, simplemente una apelación a comprar. Cada uno de los carteles por separado incita a consumir este whisky o aquella crema de limpieza; la suma de todos los carteles establece que «lo normal» es vivir adquiriendo.

En Cuba los carteles cumplían, hasta la revolución de 1959, las funciones mercantil e ideológica fijadas por el capitalismo. Además, eran un instrumento de la dependencia cultural: las 266 películas enviadas a la isla desde los EE. UU. en ese año iban acompañadas con sus respectivos avisos publicitarios.[14] Como el resto de América Latina —salvo México, Brasil y Argentina—, Cuba carecía de una producción propia de carteles. Por eso es aún más impresionante la magnitud y calidad alcanzada en poco más de una década. Hoy se hacen carteles para anunciar películas, obras teatrales, esfuerzos productivos como la cosecha de azúcar, la solidaridad con otros pueblos, aniversarios nacionales, festivales populares y otros acontecimientos de interés general. Contrariamente a la monotonía publicitaria y al autoritarismo comunicacional de los carteles en las ciudades capitalistas, los cubanos abarcan un gran repertorio de hechos arraigados en la conciencia popular. Ni siquiera dan un lugar preponderante a los carteles políticos, como ocurrió en otras revoluciones, y los que lo hacen están lejos de la monocromía y la solemnidad. Susan Sontag observó que «algunos carteles políticos representan un pasmoso grado de existencia independiente como objetos decorativos. Tan a menudo como transmiten un mensaje determinado, expresan simplemente

14 Marisol Trujillo, "El cartel: lo útil y lo bello", La Habana, *Cine cubano*, No. 86-87-88, pág. 169.

—a través de ser hermosos— el *placer* de ciertas ideas, de ciertas actitudes morales».[18]

La mayoría de los afiches está destinada a anunciar espectáculos. Recurren a imágenes y tipografía bromistas para informar sobre la visita del Ballet Bolshoi, la presentación de una obra de Brecht o una película de Littin. Y lo interesante es que hacen carteles para anunciar hechos artísticos en una sociedad que busca *no* dar cultura como un conjunto de comodidades, o sea acontecimientos y objetos diseñados para la explotación comercial. No existiendo relaciones de competencia capitalista, es innecesario «venderla» la película, la canción o la obra teatral.

Pese a no haberse impulsado en Cuba la producción en equipo de carteles (como sucede por ejemplo en China), puede decirse que se trata de un arte colectivo por otras razones. Si bien los carteles son ejecutados por artistas individuales, tanto su producción como el consumo responden a criterios colectivos. En la producción no existen estilos personales fijos: los diferentes artistas emplean formas cinéticas, pop, art nouveau u otras según convenga al mensaje que deben transmitir, y de pronto puede ser difícil establecer si un cartel pertenece a Martínez, Beltrán, Rotsgaard o Bachs, o asociar dos carteles ejecutados por Martínez si uno lo hizo para el ICAIC y otro para la OSPAAAL. A esa flexibilidad en la composición, que convierte al artista en representante de múltiples intereses diferentes, se agrega la enorme difusión concedida a los carteles por las instituciones que los encargan: la OSPAAAL (Organización de Solidaridad para Asia, Africa y América Latina), la COR (Comisión de Organización Revolucionaria), el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), la

[18] Susan Sontag, *Carteles: anuncio, arte, artefacto político, comodidad*, en Dugard Sterner, *El arte y la revolución*, McGraw-Hill, 1970, pág. 12.

Casa de las Américas, el Consejo Nacional de Cultura y el Instituto del Libro. Al trabajar para estas instituciones, los artistas gráficos —muchos de ellos pintores de origen— encuentran la seguridad económica que les permite crear en forma continuada, y, a la vez, hacerlo integrados en la educación y la producción populares. El trabajo artístico deja de ser una tarea solitaria o un ornamento inocuo cuando puede participar en los procesos de concientización económica y política, en campañas de educación popular, y en la información y orientación sobre acontecimientos culturales. Los carteles representan hoy, en el centro de la vida cotidiana, la transformación total de la isla: «en las casas, paredes y vidrieras, los nuevos afiches y vallas desplazaron el cuadro de los flamencos, el calendario norteamericano, las revistas y anuncios estimuladores del consumo, para introducir una nueva visión, nuevas preocupaciones, sin apelar ni explotar al sensacionalismo, al sexo, al sentimentalismo, la ilusión de una vida aristocrática. . .»[19]

6. Práctica artística y práctica política

Este modelo es una utopía en la mayor parte de los países latinoamericanos. Pero una utopía —en su significado literal: algo sin *topos*, que no tiene lugar donde realizarse— puede serlo en dos sentidos: como evasión, o como proyecto imaginario que estimula los cambios presentes. Si pensamos que la nueva sociedad está naciendo en los movimientos por la liberación, la redefinición del oficio de artista necesaria para contribuir a ese proceso puede pasar por algunos de los siguientes caminos: 1) la realización de trabajos en instituciones, en medios de comunicación y en espa-

[19] Edmundo Desnoes, participación en un seminario publicado por la revista *Cuba Internacional* en julio de 1969. Reproducido en Dugald Sterner, *op. cit.*, pág. 33.

cios urbanos pertenecientes a sectores populares (sindicatos, exposiciones de contrainformación); 2) la producción de mensajes visuales que ocupen zonas públicas (carteles, murales); 3) la transmisión de los medios de producción artística al pueblo mediante talleres plásticos de base. Si la participación en las grandes construcciones colectivas y en el diseño masivo de objetos y mensajes forman el modelo estratégico, éstas son las propuestas tácticas para un período de transición.

a) *Acción cultural en instituciones populares.* Un ejemplo elocuente es el movimiento que produjo en la Argentina, en 1968, la exposición *Tucumán arde.* No porque sea el mejor, sino porque —pese a la existencia fugaz del grupo que lo hizo y a sus defectos, e incluso por ellos— representa bien la problemática de los plásticos cuando insertan su trabajo en organizaciones populares. En la Argentina se producía ese año, bajo el gobierno de Onganía, la transferencia de empresas nacionales a consorcios norteamericanos y el cierre de fuentes de trabajo con el consiguiente desempleo. La zona más perjudicada era Tucumán, ya que la quiebra de la mayoría de los ingenios azucareros —principal fuente productiva de la zona— convertía a poblaciones enteras en «pueblos fantasmas», mientras el gobierno disimulaba la miseria con la difusión de planes de desarrollo industrial impracticables. Frente al silencio unánime de la prensa, unos treinta artistas (algunos de los cuales acababan de separarse del Instituto di Tella), unidos a economistas, sociólogos, periodistas y fotógrafos, se propusieron armar un circuito de contrainformación, ligado a un plan de lucha de los sindicatos combativos. Primero, se trasladaron a Tucumán para cumplir un relevamiento múltiple: visitaron los ingenios cerrados, discutieron con obreros, campesinos, estudiantes, realizaron entrevistas, reportajes, grabaciones, filmaciones, verificación de datos. Una semana antes de viajar pegaron en paredes de Rosario y Santa Fe carteles con la palabra «Tucumán» únicamente; al partir el grupo, los

artistas restantes pintaron frentes y tapiales, y colocaron miles de obleas en lugares públicos con la sola inscripción «Tucumán arde», arrojaron volantes en cines y otros lugares de concentración popular, y se buscó de otras maneras hacer presente en la vida comunicacional de grandes ciudades conflictos ocultados por todos los medios de información. Los carteles y las obleas se expusieron dentro de la muestra para cerrar el circuito significativo.

La muestra se realizó en colaboración con la CGT de los Argentinos y se exhibió en sus sedes de Rosario y Buenos Aires, donde fue cerrada bajo amenaza policial. En vez de disponerla como una muestra de cuadros, se adaptó a la estructura arquitectónica y comunicacional de la institución para integrar los documentos de la situación tucumana a la vida normal del sindicato: se utilizó todo el edificio, desde la entrada hasta los corredores, los ascensores, el comedor, etc. La composición de un trabajo coherente con materiales muy diversos requirió un trabajo interdisciplinario en equipo; se instalaron altoparlantes en todos los ambientes y alrededor del edificio, por los que se trasmitían reportajes, y se pegaron carteles en la ciudad. Dentro del edificio, se colocaron grandes fotos murales, paneles preparados por economistas sobre la estructura empresaria y laboral de la provincia, artículos periodísticos ampliados fotográficamente y formando collages, carteles de manifestaciones; se proyectaron películas y diapositivas, se distribuyeron volantes y folletos que analizaban la estructura de clases y las formas de producción.

Esta experiencia es valiosa como propuesta de trabajo de artistas visuales junto con científicos y dentro del marco de un sindicato, que garantiza su repercusión social y política. No obstante, este encuadre institucional —si bien es incomparable con los museos y galerías— presenta otras limitaciones: la clausura policial de la exposición, las presiones y amenazas, evidenciaron que los efectos de la represión no se detenían en la censura sobre la muestra; compro-

metían la continuidad de actividades gremiales, políticas y servicios sociales. Estos hechos decidieron al grupo a no repetir experiencias dentro de sedes institucionales, sino junto a comités de huelga o en otras situaciones más flexibles: realizaron carteles para huelgas, historietas para concientizar a sectores obreros en conflicto, etc.

Las dificultades para continuar estas experiencias, su carácter episódico y aun el fracaso de algunas de ellas, no indican que esa línea de experimentación sea errónea; más bien, revela los tropiezos lógicos de una transformación del arte y de los artistas, muestra que ese proceso no podrá superar totalmente el nivel de las experiencias, mezcladas con frustraciones, hasta que no sean cambiadas las estructuras económicas, políticas y sociales.

b) *Carteles y murales.* Esta vía de transformación de la plástica presenta semejanzas con la modalidad anterior, pero la diferenciamos porque, al ser distribuidos los carteles y murales por las paredes de una ciudad, deben competir con el conjunto de mensajes, en su mayoría de publicidad comercial, que conforman la red comunicacional en las sociedades capitalistas. Por lo mismo, su diseño plantea problemas distintos que los afiches en países socialistas y debemos analizarlo en forma separada. Las variaciones semánticas de los murales son una de las mejores evidencias de cómo las condiciones sociales modifican la función y el sentido del arte. Es sabido que la pintura mural posee una de las historias más extensas dentro de las artes plásticas. Su origen puede situarse en los frescos egipcios, y algunos historiadores europeos lo remontan al arte rupestre, con lo cual cual no ayudan mucho a entender su desarrollo pero sí a que admiremos la habilidad de su etnocentrismo para incluir, en una misma serie, hechos tan disímiles. Si en cambio tratamos de extender el significado de las diversas formas plásticas en conexión con las relaciones sociales, comprenderemos que los murales contemporáneos se encuentran en una situación diferente de cualquier otra. Los muralistas políticos y sociales encuentran hoy poca ayuda

en las experiencias del pasado, incluso en algunas cumplidas en este siglo en América Latina, como las de Orozco y Rivera. El muralismo actual puede reconocer en la escuela mexicana un antecedente de la crítica a la pintura de caballete y al individualismo creador, pero la conversión del pueblo en público y del ciudadano en consumidor realizadas por la economía capitalista colocan ahora a los artistas ante una organización diferente de la comunicación social. La propuesta de los mexicanos de realizar un «arte monumental» mediante murales de lenta realización puede conservar cierto sentido en países con gobiernos populares, pero es impracticable en medio de la represión cotidiana que, en la mayoría de las grandes ciudades, obliga a emplear formas simples, precarias, de rápida factura. Y aun fuera de este problema, hay que reconsiderar su estructura ingenua, su frecuente esquematismo, en medio de la sofisticación ofrecida por los mensajes publicitarios, hay que repensar su aspiración a la monumentalidad en medio de los actuales abigarramientos urbanos, donde los edificios se ocultan entre sí y la proliferación infinita de carteles, letreros y otras propagandas convierten a las ciudades, como dice Susan Sontag, en «teatros de persuasión».

Al enumerar a los muralistas mexicanos excluimos a Siqueiros, porque su obra y sus propuestas trascienden las limitaciones de los demás muralistas clásicos. En primer lugar, debido a su incesante renovación experimental y su aprovechamiento de casi todas las vanguardias (el expresionismo, el futurismo, el arte de la materia, la pintura gestual), su adopción de procedimientos y materiales de la tecnología más reciente, en algunos casos por primera vez, como ocurrió con el acrílico. Por otra parte, Siqueiros fue un precursor de la creación colectiva y del estudio comunicacional del medio para la realización del arte político a fin de situarlo razonadamente en el contexto social. Su persistencia innovadora y su lucidez sociopolítica le confieren un interés que escasas figuras de la pintura mundial lograron conservar, después de medio siglo, para el arte popular contemporáneo.

Sin embargo, para determinar su real vigencia deben diferenciarse sus contribuciones rescatables de las búsquedas frustradas. Entre las primeras, encontramos la poliangularidad de la visión y la variación cinética de la obra según la ubicación del espectador, la metodología para la integración colectiva en el trabajo mural, con las que logró deslumbrantes resultados en obras tales como la del Sindicato Mexicano de Electricistas[17] y la del Museo Histórico de Chapultepec. Pero sus búsquedas dieron lugar también a una cierta grandilocuencia retórica e intentos fallidos de inserción urbanística, como puede comprobarse en el Polyforum: en su interior, el tratamiento untuoso y espectacular del color y los relieves resulta inadecuado para una sala de teatro y conciertos, y su exterior es «devorado» visualmente por el inmenso hotel junto al que fue construido, problema que se agrava por la banda pseudoescultórica con que lo separó de la calle.

Una reorientación de los murales se produjo en Chile mediante los trabajos de las brigadas Ramona Parra, Inti Peredo y Elmo Catalán. Formadas con militantes más que con artistas o estudiantes de arte, tuvieron su origen en la necesidad de propagandizar la candidatura de Allende y el programa de la Unidad Popular. Sus primeras figuras fueron simples, realizadas con brocha, a la altura que llega un brazo y en un solo color: no era posible demorarse en sutilezas si había que estar huyendo de la policía. Luego del triunfo de la Unidad Popular el objetivo fue defender al gobierno, explicar al pueblo el sentido de los cambios y movilizarlo hacia un avance mayor. Con el aporte de estudiantes y artistas, ocasionalmente algunos de gran oficio, como Roberto Matta, se estilizaron las letras, se amplió el uso de

[17] Una excelente descripción crítica, a propósito de este mural, del trabajo colectivo, las técnicas pictóricas y la reflexión sociopolítica de Siqueiros, puede leerse en el ensayo de José Renau, *Mi experiencia con Siqueiros*, Revista de Bellas Artes, México, No. 25, enero-febrero, 1976. Las principales propuestas se hallan en Raquel Tibol, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.

colores y se armó un repertorio de símbolos populares: flores, banderas, palomas, espigas y estrellas. También se incluyeron textos de Neruda y de otros poetas reconocidos por la cultura popular. Sobre paredes grandes y medianas, previamente blanqueadas, pintaron diariamente murales colectivos. Cada brigada, formada por diez o doce compañeros, dividía el trabajo entre trazadores, fondeadores y rellenadores: el trazador dibujaba el mural y después los rellenadores lo cubrían con los colores que preferían personalmente. Poco a poco cada grupo iba articulando sus gustos y mejorando la factura, pero aún en los más elaborados se tenían conciencia de que debían seguir el ritmo del proceso sociopolítico. No se deseaba que los murales perdurasen, sino que ordenaran visual y simbólicamente la experiencia popular de cada coyuntura. La misma brigada u otra podía volver al poco tiempo, tapar un mural y pintar otro más adecuado a las nuevas necesidades. Quizá por eso raras veces caían en la desmesura retórica del muralismo mexicano. No buscaban consagrar una historia ya hecha, sino entrocarse en el proceso, seguir su *tempo*. Es algo más que una exaltación poética la afirmación de un crítico chileno de que estos murales fueron hechos en «conflicto con el viento, con la lluvia, con el trabajo de otros hombres».[18]

c) *Talleres plásticos populares.* En la falta de especialización técnica de las brigadas chilenas comienza a quebrarse el velo que separa a los artistas de los no artistas. Pero es sobre todo en otro tipo de experiencias, que podemos agrupar bajo el nombre de *talleres plásticos populares*, donde se abre la posibilidad de que amplios sectores del pueblo lleguen a objetivar en imágenes su cultura. Este tipo de talleres surgen de la insatisfacción generada por intentos previos de vincular el arte con las masas: la militancia de los artistas en las luchas sindicales y políticas pero conservando

[18] Ernesto Saúl, *Pintura social en Chile*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972, pág. 21.

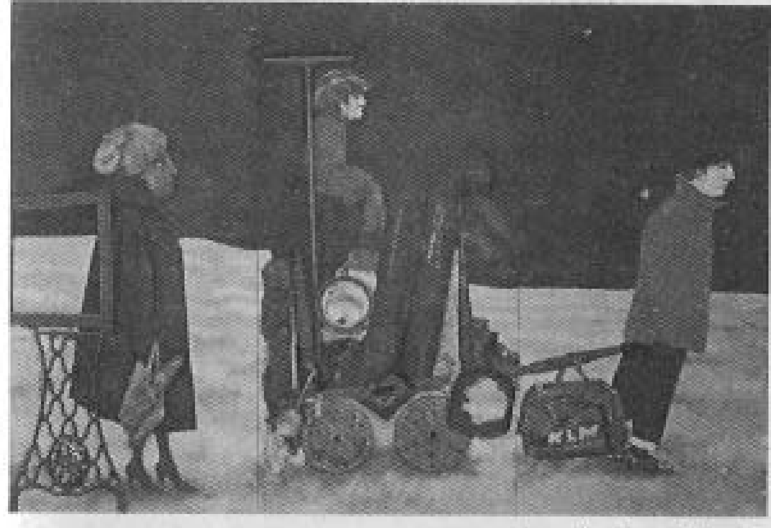
su especialización como un elemento diferenciador; la elaboración de imágenes *para* el pueblo que, aún buscando la interacción con sus reales necesidades y disposición sensible, mantienen la distancia entre emisor y receptor; la ejecución de murales individuales o colectivos en barrios populares por personas que no pertenecen al mismo. Algunos artistas latinoamericanos cuestionan hoy estas tareas por considerar que sobreviven en ellas restos de la buena voluntad paternalista de «llevar el arte al pueblo». Contrariamente, proponen «elaborar *con el pueblo y desde el pueblo* los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen ese reconocimiento e identificación popular».[19]

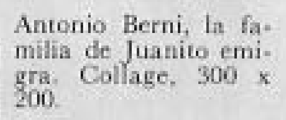
En esta nueva perspectiva, los plásticos transfieren al pueblo los medios de producción artística y se convierten en incentivadores de la creatividad popular. Su mayor habilidad en el manejo de los materiales y en la resolución de problemas visuales sólo los habilita a compartir ese conocimiento, nunca a imponerlo, ni siquiera subrepticiamente. El desarrollo de experiencias con esta orientación ha multiplicado en varios países la adaptación de técnicas plásticas tradicionales y contemporáneas, y la invención de otras, para facilitar la realización de ejercicios visuales por personas no iniciadas: los collages, las aguadas, las monocopias, el esgrafiado, las esculturas y móviles con elementos cotidianos o materiales de descarte, la composición de imágenes para carteles mediante el quemado, ampliación, reproducción deformada y coloración de fotografías.[20] Estas técnicas, de rápido aprendizaje y vastas posibilidades de experimentación, permiten que sectores populares no adiestrados *se* incorporen a la producción plástica y accedan a nuevas formas de expresión y comunicación. Tanto en niños y adolescentes como en adultos desmistifican el hermetismo de la creación artística, superan el culto a formas impuestas por las clases dominantes y por otras culturas, y abren canales inéditos de participación popular.

[19] Ricardo Carpani, *Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de base*, edición mimeografiada.

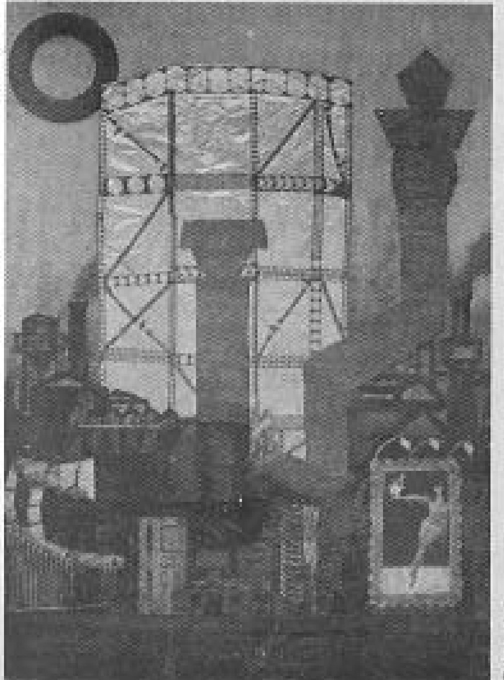
[20] La recopilación más completa que conocemos de estas técnicas fue realizada, con claro sentido didáctico y luego de haberlas experimentado largo tiempo, por la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, bajo el título *Acción cultural: investigación y trabajo con el pueblo*, Bs. As. 1974.

Estos talleres recibieron un fuerte impulso en la última década en relación con el avance de los movimientos de masas. Así surgieron los Centros Populares de Cultura brasileños en la época de Goulart, las campañas de concientización auspiciadas en Chile por distintos partidos de la Unidad Popular, y las movilizaciones y trabajos barriales emprendidos en la Argentina en los primeros años de la década del setenta. Constituyen un lugar de encuentro entre militantes y artistas, en el que unos y otros descubren sus aportes recíprocos. Los organismos políticos promueven los talleres con el fin de cubrir necesidades del trabajo de movilización (carteles, afiches, murales), y los artistas encuentran en ellos la ocasión de superar su desarraigo del universo lingüístico y sensible popular. Es importante que ambas motivaciones, ambos énfasis, marchen juntos, y que aun en medio de las condiciones más adversas ninguno de los dos se pierda. Frente a un sistema que cada vez programa en forma más opresiva y vertical todos los aspectos de la vida cotidiana, desde el pensamiento político hasta la sensibilidad doméstica, es fundamental que la resistencia popular encuentre caminos en los que se reúnan el avance de la conciencia crítica, la praxis revolucionaria y el goce colectivo. La plástica debe ser tanto el lugar donde el pueblo crea las imágenes para la lucha como el lugar donde consigue el placer de reconocerse en su obra. Lo que justifica a la plástica, lo que la vuelve una actividad necesaria es, en un país socialista, la constitución de un nuevo espacio visual en el que pueda crecer la vida liberada; en un proceso de liberación, generar imágenes que ayuden a la identificación y el avance de la conciencia política. En ambos casos, ser el lugar donde el pueblo consigue el placer de reconocerse y transformarse.

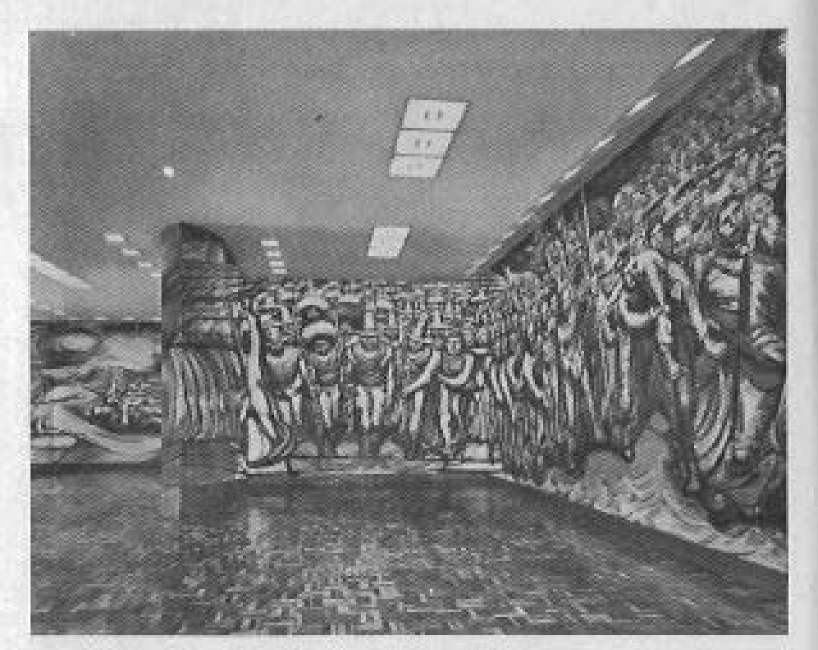




Antonio Berni, la familia de Juanito emigra. Collage, 300 x 200.

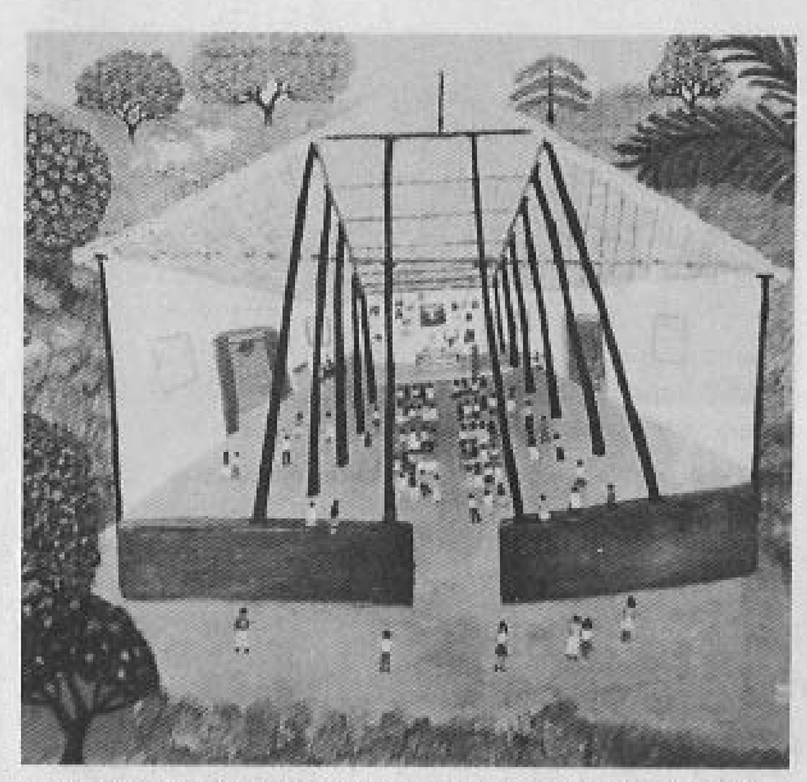


Antonio Berni, Juanito lleva la comida a su padre, 1960. Oleo-collage.

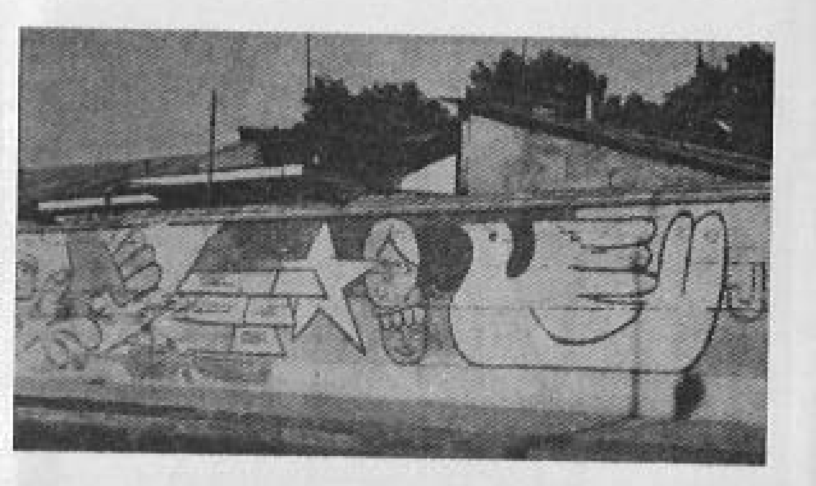


David Alfaro Siqueiros, "Mural de la Revolución", en el Museo de Historia de Chapultepec, México (1957 a 1967). (Fotos cedidas por el Fideicomiso Siqueiros).





Iglesia de Solentiname, Nicaragua, pintada por uno de los pintores de la Escuela creada por Ernesto Cardenal.



Murales chilenos realizados por las Brigadas Ramona Parra.



UKAMAU



Afiche cubano, de Raymundo, 1968



Afiche cubano, de Bachs. 1968



1) Realización y venta de grabados al aire libre en una plaza pública de Buenos Aires. El propósito es desmitificar el proceso de la creación artística mostrando los procedimientos empleados.



II

Creación colectiva y nuevas concepciones del espacio teatral

El teatro es una acción colectiva. Otras artes, por ejemplo la plástica, favorecen el individualismo creador, el desarrollo subjetivista de la sensibilidad y presentan dificultades intrínsecas al intentar socializarlas. En el teatro la acción prevalece sobre la relación sensible con los objetos, y su carácter grupal facilita la superación del narcisismo de los artistas y la participación colectiva del público. No es casual, por eso, que las experiencias más radicales destinadas a transferir al pueblo los medios de producción artística se hayan cumplido en su ámbito.

En realidad, el teatro fue durante muchos siglos una actividad esencialmente popular. En el medioevo era una creación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto; los cuerpos de artesanos competían entre sí en las calles de la ciudad y en las ferias, con un despliegue multitudinario y festivo que hoy sólo se encuentra en algunos acontecimientos folklóricos y políticos. La compartimentación efectuada por el capitalismo en la vida urbana —separación técnica y espacial de las funciones— asignó al teatro un ámbito bien delimitado. La apropiación privada de todos los bienes, incluso los culturales, llevó los espectáculos de la plaza pública a los corrales primero, y luego los encerró en los escenarios a la italiana. Dentro de las salas, la arquitectura renacentista

marcó una estricta diferencia entre la escena y la platea; el rococó y el romanticismo estrecharon aún más el espacio escénico, con lo cual alejaron de la platea el foco de atención e irrealizaron la acción dramática, dieron a la ficción representada una autonomía y al público una pasividad distanciada como nunca se había conocido.[1]

Este proceso cambió la estructura de las obras, la comunicación con el público y la misma profesión teatral. El histrión, el juglar ,el payaso fueron sustituidos en la sociedad feudal por el actor cortesano y en el sistema teatral burgués por las estrellas y los divos. Las categorías de intérpretes populares fueron marginadas socialmente y hasta excomulgadas por la Iglesia. Los críticos burgueses forjaron la imagen del actor y la atcriz palaciegos o de gran sala, propiedad del príncipe, del señor o del empresario. Se fue mirando en forma cada vez más despectiva al artista itinerante, al «cómico de la legua». Sin embargo, «los de la legua, caminantes infatigables, con su carreta y sus trastos y telones a cuestas, eran los leales continuadores de la verdadera tradición teatral, los que buscaban su mejor púúblico en la plaza, en los mercados, en los campos para decir, con donaire y sin texto redactado bajo el dictado señorial, verdades contra el sistema, que el pueblo reía, primero, y comprendía después. Ese auténtico teatro popular no llegaría jamás a las salas a la italiana, a las marquesinas, teatritos rococó, a los programas en tricromía, ni a las columnas de 'espectáculos' de los diarios y revistas».[2]

¿Es posible restaurar hoy la tradición popular del teatro quebrada por la privatización de sus medios de producción, su conversión en mercancía y la elitización de su estructura, su mensaje y su público? No hay restauración posible si eso

[1] Sobre este tema, véase de Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974, cap. VII. Asimismo, B. Brecht, *op. cit.*

[2] *El teatro retorna al pueblo*, en Conjunto, abril-junio, 1973, No. 16, págs. 2-3.

significa retornar a las condiciones de producción y comunicación del mundo feudal: los elencos trashumantes, las aventuras bohemias de grupos aislados, pueden obtener aún logros transitorios, pero pierden fatalmente su competencia, aunque no la busquen, con un sistema socioeconómico que organizó la cultura, la diversión y las comunicaciones sociales con criterio empresario. Un teatro efectivamente popular no puede conseguirse sólo con equipos quijotescos y bienintencionados, con obras políticamente progresistas o de lenguaje e intereses populares. Si bien estas experiencias pueden ser útiles en ciertas circunstancias, su supervivencia es fugaz y su eficacia restringida. Los grupos más avanzados son los que han descubierto que la formación teatral incluye, además del aprendizaje técnico, el análisis de las condiciones socioeconómicas y comunicacionales del medio en que se busca operar, sus necesidades básicas y los conflictos que impiden satisfacerlas.

1. ¿En qué consiste lo popular del teatro?

El conocimiento de la realidad socioeconómica, cultural y política de cada región permite establecer el tipo de teatro necesario para cada pueblo, y para cada sector del pueblo, y diferenciarlo de los productos pseudopopulares. Dada la confusión rodeada en torno del concepto de popular por su uso indiscriminado en relación con actividades artísticas muy diversas, queremos retomar aquí, en relación específica con la problemática teatral, la discusión que iniciamos en forma teórica en la primera parte de este libro. Nos parece útil, en este sentido, la clasificación propuesta por Augusto Boal, quien distingue tres grandes grupos de teatro popular:

Teatro del pueblo y para el pueblo {
- de propaganda
- didáctico
- cultural

Teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario	de contenido implícito
	de contenido explícito
Teatro de perspectiva antipopular cuyo destinatario es el pueblo	de carácter antipopular explícito
	de carácter antipopular implícito

La primera categoría —teatro del pueblo y para el pueblo— designa aquellos espectáculos, generalmente realizados en sindicatos, plazas, carpas, etc., «según la perspectiva transformadora del pueblo, quien es, al mismo tiempo, su destinatario».[3] Sus distintos objetivos varían la estructura de las obras, el estilo interpretativo y la comunicación con el público. El teatro de *propaganda,* nacido de la necesidad de impulsar una huelga, un programa de lucha o un candidato electoral, posee una estructura simple y un estilo directo. No obstante ,su complejidad y riqueza no deben ser subestimadas. Se trata de una complejidad diferente de la del teatro «cultural»: tanto en la puesta escénica como en la interpretación se cuidan menos las sutilezas psicológicas, pero mucho más la ductilidad del esquema dramático y de los actores para adaptarse a distintos públicos, asumir sus símbolos regionales y sus reacciones espontáneas dentro de la representación.

El teatro *didáctico* se diferencia del anterior porque encara temas más generales o cuyos referentes semánticos son más mediatos. No se propone movilizar al público frente a

[3] A. Boal, *Categorías de teatro popular,* Buenos Aires, Ediciones Cepe, pág. 23.

un hecho inminente, sino analizar en forma crítica un problema social, político o de un campo productivo específico. De ahí que su repertorio, su estructura y técnicas de escenificación abarquen un amplio abanico: desde la representación o adaptación de obras clásicas con mensajes pertinentes para cuestiones contemporáneas (la justicia de clase en *El mejor alcalde el Rey,* el derecho a la tierra para quien la trabaja en *El círculo de tiza caucasiano*) hasta la explicación dramatizada del valor de la educación permanente de adultos como parte de campañas de concientización popular.

La noción «teatro *cultural*» es utilizada por Boal para englobar las obras que, siendo realizadas para el pueblo y desde su perspectiva, tratan de un modo menos directo problemas generales de la cultura. Al incluir este rubro dentro del teatro propiamente popular, quiere indicar que no sólo las obras políticas, o con consecuencias sociopolíticas inmediatas, merecen ser representadas: «no podemos estar nunca en contra de ningún tema, ni siquiera de temas tales como la incomunicación, la soledad, la homosexualidad, etcétera. Nos oponemos, en cambio, a las maneras antipopulares de enfocar cualquier tema»... «ningún tema es extraño al teatro popular; lo popular en teatro es cuestión de enfoque, no de temas».[4] Una política popular en la planificación teatral incorporará obras del repertorio universal que sirvan a la toma de conciencia y el goce del pueblo, y también dramatizará el folklore, las leyendas, todo aquello que, por ser parte de la herencia popular, pueda servir a sus objetivos históricos.

La segunda categoría —teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario— se refiere a las obras fieles a los intereses del pueblo, pero cuyas características de exhibición (salas céntricas, entradas costosas) las vuelven espectáculos para la burguesía y la pequeña burguesía. Boal sostiene que este público no puede ser descuidado por el hecho de que su extracción económica e ideológica, y las condi-

[4] *Idem,* págs. 37-38.

ciones de comercialización del arte en esas salas, presenten resistencias al proceso de liberación. Hay que utilizar todos los espacios e instituciones disponibles para ofrecer a todos los sectores sociales la información ocultada por los medios de comunicación oficial y para abrir nuevas perspectivas de análisis.

Coincidimos con la necesidad de esta acción multifacética, pero hay que decir que aquí es aún más decisivo que en el teatro de porpaganda o didáctico el estudio de las condiciones comunicacionales y sociales del medio, las relaciones que el espectáculo establecerá con la coyuntura política y los efectos (catárticos, evasivos o movilizadores) que tendrá sobre el público. El estudio de las condiciones contextuales de la obra —incluida la relación con los factores de poder y los grupos de presión vinculados con el espectáculo— permitirá establecer también la conveniencia de un tratamiento más explícito o implícito del mensaje para que pueda circular por ese corredor, a menudo tan angosto, que va entre la inocuidad y la censura.

Finalmente, Boal señala una categoría —el teatro de perspectiva antipopular cuyo destinatario es el pueblo— que diferencia de las formas auténticamente populares. Se trata de las obras que elaboran dramáticamente los conflictos sociales de tal manera que encubren sus causas reales y neutralizan la reacción popular. Por eso, aun cuando dispongan de una vasta audiencia e incluso se realicen en plazas o circos, lo popular es en ellos sólo una apariencia. Boal denuncia dos de las técnicas más empleadas: «1) Evitar los temas realmente importantes para la sociedad, las amplias discusiones sociales, manteniendo la historia, el enredo, dentro del diminuto microcosmos del espectador. A través de la empatía que subyuga al espectador, reduciéndolo a la impotencia, se muestra a la sociedad a través de las perspectivas individuales de unos cuantos personajes, cuyos problemas pueden alcanzar una solución exclusivamente en un plano individual»; «2) Valoriza las características o ideas que perpetúan la situación actual, es decir la 'docilidad' de los

esclavos, la capacidad de cocinar y cuidar la casa de las mujeres, la 'bondad' de los campesinos, la 'aversión a la violencia', que tienen los obreros, etc.»[5] Este tipo de teatro, lejos de ser genuinamente popular, corresponde más bien a lo que antes llamamos «arte para las masas», o sea el arte producido por las élites, o por especialistas a su servicio, para transmitir a las clases populares la ideología dominante.

Las dos primeras categorías —el teatro hecho con la perspectiva del pueblo y para el pueblo, y el realizado con la misma perspectiva pero para otro destinatario— son las únicas que merecen el nombre de popular. El examen crítico de sus características, y de sus diferencias con las formas apócrifas de popularidad, permite ver que la demarcación entre lo popular y lo que no lo es pasa por un análisis *histórico y de clase*: es popular el teatro que representa los intereses del pueblo en su proceso de liberación.

2. Devolver la acción al pueblo

Los intentos de recuperar el sentido popular del teatro se han multiplicado en los últimos años en varios continentes y han dado origen a incontables técnicas nuevas para la puesta en escena. En realidad, desde principios de siglo el teatro experimenta una mutación radical: los experimentos de Stanislavsky, Reinhardt, Meyerhold, Piscator y Brecht lograron, por caminos diversos, conquistar nuevas posibilidades representativas, nuevos problemas, relaciones más ricas entre dramaturgos, directores, actores y público. Es bien sabido cuánto les deben a esos maestros las búsquedas actuales. Sin embargo, pensamos que las transformaciones de las últimas dos décadas presentan un fenómeno nuevo y más radical. Quizá influya la institucionalización que cuarenta o cincuenta años han hecho con lo que en Meyerhold o en

5 *Idem*, págs. 57-58.

Brecht fueron transformaciones revolucionarias, quizá sea temprano para evaluar las experiencias actuales y compararlas con aquéllas, pero tenemos la impresión de que las propuestas de Boal, Briski o el Teatro Escambray están mucho menos interesadas en conservar la institución teatral. Asistimos, tanto en estas experiencias latinoamericanas como en muchas del teatro chicano o del teatro negro que se hace en los Estados Unidos, a una *disolución* del teatro como institución y a intentos de fusionarlo, o reinscribirlo, en el contexto social.

Luego de varios siglos en que todos los esfuerzos por renovar el teatro se redujeron a variar y perfeccionar técnicamente el escenario, mientras la platea conservaba su rígida geometría, las últimas décadas se han aplicado a modificar la relación platea-escena. Se comenzó colocando las butacas alrededor del escenario en teatros circulares, distribuyendo la acción en distintas zonas de la sala, y se ha llegado a abolir la arquitectura teatral clásica y las mismas salas cerradas en los happenings, las ambientaciones y otros tipos de representación en espacios destinados a usos no artísticos. La transformación de las relaciones entre espectáculo y realidad que comenzó a anunciarse en estas aventuras experimentales, ha sido llevada a formas más populares, y con mayores consecuencias políticas, en la revolución cultural china, por una parte, y en un gran número de experiencias latinoamericanas, a veces nutridas en los trabajos europeos y norteamericanos pero en muchos casos realizadas con independencia y aún anticipándolos.

Desde los primeros años de la década del sesenta hubo en varios países de América Latina intentos de cambiar la función social del teatro. A veces eran experiencias solitarias de profesionales que abandonaban las salas cerradas, y el arsenal teórico y técnico de su carrera, para recomenzar, desde un despojamiento total, la reconstitución de su oficio. Un caso ejemplar es el del actor y director peruano Jorge Acuña, quien en 1964, en la Universidad de San Cristóbal de Huamanga, en la sierra, descubrió la ineficacia de su arte:

era inútil pretender que el teatro en el que él se había formado, adherido desde sus raíces al idioma castellano y a los hábitos culturales de quienes lo hablaban, atrajera a las masas campesinas que se comunicaban en quechua. Partió entonces de pantomimas armadas sobre motivos recogidos en las aldeas. Con la ayuda de escritores, transformó los motivos en libretos, y recorrió esas regiones. El trabajo se fue desarrollando con una aceptación popular cada vez mayor, a tal punto que la Universidad organizó una unidad móvil pertrechada con equipos lumínicos, sonoros y material escénico, Poco después, otras universidades adoptaron el mismo estilo de trabajo. En 1971, volvió a Lima y desechó las salas cerradas. Prefirió presentarse en la Plaza San Martín, la principal, donde quienes caminaban por allí, a la hora de mayor movimiento, vieron a un hombre que empezó calmadamente a desvestirse: «desvestirse era la forma de llamar la atención. Debajo de la ropa de calle traía su maillot de mimo. La gente, atónita, se paraba para mirarlo. Acuña abrió una maleta que llevaba, sacó sus pertrechos y se maquilló delante de todos. Después dibujó con con una tiza en el suelo los límites del 'escenario'. Y no fue necesario dar explicaciones: los límites del área de actuación fueron escrupulosamente respetados por los espectadores. El inició su actuación interpretando varias pantomimas. Al finalizar explicó lo que significaba su trabajo, la importancia del teatro, sus orígenes, etc., y el entusiasmo fue indescriptible. Ofreció dos funciones, una por la mañana y otra por la tarde; en el primer día y en las semanas siguientes hizo lo mismo en otras plazas. Al principio tuvo sus problemas con las autoridades, pero a medida que nuestro proceso revolucionario fue evolucionando todo cambió: hoy son las autoridades las que lo ayudan.»[6] Durante mucho tiempo siguió representando en las plazas públicas hasta que, debido a la importancia de su trabajo,

[6] Rogerio Paulo, *Panorama teatral latinoamericano*, en Conjunto, 1973, No. 15.

los servicios nacionales de la reforma agraria lo contrataron para que fuera a explicar su significado a los campesinos mediante el teatro.

3. El método de creación colectiva en el teatro experimental de Cali

Otras veces, en cambio, la experimentación ha crecido dentro de instituciones teatrales, con mayor continuidad y rigor en la acumulación de experiencias y su sistematización teórica. Es el caso del teatro experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura. Si bien no podemos referirnos ampliamente a su producción por no haber visto sus obras, la lectura de algunas de ellas y de sus textos teórico-metodológicos revelan una considerable madurez en la formación de técnicas de investigación social y de elaboración gradual para la redacción de las piezas. Desde hace una década este grupo viene componiendo un método de creación colectiva para modificar las relaciones clásicas entre dramaturgo, director y actores. Sin eliminar dichas funciones, han suprimido la separación entre los trabajos de cada especialidad, y por tanto el autoritarismo del autor que impone al director un texto preexistente a la puesta en escena y el autoritarismo del director que dicta a los actores conductas para ejecutar ciegamente. Conciben los textos teatrales en forma parecida a los guiones cinematográficos, o incluso a los textos abiertos de la Comedia Dell'Arte, como «esquemas de conflicto» que sirven de base a los actores para improvisar y elaborar grupalmente la documentación obtenida sobre un hecho (por ejemplo, en *La denuncia*, el resumen del debate de la Cámara de Representantes sobre la huelga de «las bananeras» y la masacre de obreros de 1928 en Colombia),[7] e ir identificando «las fuerzas en pugna» alrededor de las cuales se organiza el conflicto. En una segunda etapa realizan improvisaciones sobre la totalidad de la historia, como un nuevo recurso para seguir explorando a otro nivel el carácter del conflicto y constituir «analogías» que lo enriquezcan. En un tercer momento, se vuelve al trabajo analítico para distinguir en el texto las «partes», las «situaciones» y las «acciones»: las partes diferencian las unidades del relato, las situaciones son los estados de las fuerzas en pugna y las acciones las unidades básicas del conflicto, determinadas por las variaciones de la motivación de la situación. Luego, se improvisan las situaciones y las acciones, y finalmente se realiza el montaje de todo el trabajo.

En el conjunto del proceso los actores participan plenamente: «actúan, respecto al texto, como actúa el autor respecto al material social»[8] del cual surge la obra. «Cuando anotan las improvisaciones de los compañeros y participan en la escogencia de la alternativa o las alternativas que se convierten en 'núcleo de montaje', hacen un trabajo de co-dirección, lo mismo que en la etapa de confrontación entre núcleo y texto. Durante la elaboración de la fábula y la división del texto (trabajo que debe hacerse colectivamente) el grupo entero realiza una tarea que antes realizaba un director solo. ¿Cuál es, entonces, la tarea del director? Es el encargado de la totalidad. Es el que puede ver la totalidad durante todo el trabajo. Su trabajo no es el de simple coordinador, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, no es cuantitativa sino cualitativa. Su tarea, dentro de la nueva división del trabajo, no sólo no ha disminuido, sino que se ha vuelto más rica y más profunda; lo que ha perdido en autoridad, lo ha ganado en creabilidad.»[9] «El trabajo colectivo no sólo no elimina la división del trabajo sino que

[7] El texto final de la obra y un artículo que expone el método de trabajo fueron publicdos por la revista *Conjunto*, No. 19, págs. 36-38.

[8] Enrique Buenaventura, *El método de creación colectiva*, La Bufanda del Sol, Quito, noviembre, 1972, No. 3-4, pág. 86.

[9] *Idem.*

crea una división tal del mismo, que impide la oposición negativa entre 'creadores' y 'ejecutores', entre 'creadores' e 'intérpretes' más o menos pasivos. Dentro de la creación colectiva del texto se reparten las tareas de modo que el 'dramaturgo' tiene la suya, así como dentro del montaje colectivo, el director, como hemos visto, no sólo conserva su tarea específica, sino que ésta se vuelve más rica y profunda.»[10]

Estas dos experiencias (la de Jorge Acuña individual, elemental y preocupada por lograr rápidamente un vínculo revolucionario con el pueblo; la del T.E.C., interesada primero en constituir un método estricto de creación colectiva dentro del conjunto teatral) representan los dos extremos de las búsquedas actuales en América Latina. Entre ambas, existen decenas de conjuntos, casi desconocidos internacionalmente por la falta de eco en los diarios y revistas, aun los especializados, que con sus actuaciones semanales en fábricas, suburbios, pueblos pequeños, escuelas están formando una corriente teatral que funciona ya como una alternativa a las dificultades crónicas de las salas comerciales.

4. El Grupo Octubre: modelos dramáticos e improvisación

Desde 1970 y hasta 1974, el Grupo Octubre, fundado y dirigido por Norman Briski, desarrolló una amplia labor en barrios obreros y villas miseria de Buenos Aires y del interior argentino. Briski distingue tres momentos en su metodología: primero, realizaban una investigación en el barrio, a cargo de los mismos actores, para detectar sus problemas básicos, establecer los modelos dramáticos de la vida barrial, sus arquetipos e identificar los enemigos internos y externos. Por la manera de concebir esta primera etapa, el Grupo Octubre se encontraba entre aquéllos que, en vez del estudio de documentos, prefieren la relación directa con los

[10] *Idem*, pág. 87.

habitantes del lugar. La primera aproximación a los problemas del barrio la hacían mediante entrevistas informales con los vecinos, de las que iban extrayendo material para la composición de la obra. Luego, tomaban contacto con los militantes de base de la zona para ordenar políticamente el material obtenido y eliminar interpretaciones subjetivistas. En general, los problemas «espontáneos» surgidos en las entrevistas con los vecinos eran de tipo reivindicativo, y el grupo respetaba esa prioridad, pero trataba de mostrar las conexiones de los conflictos parciales o domésticos con la situación política nacional; en ciertas coyunturas, en las que los problemas nacionales —por ejemplo las elecciones— tienen una fuerte presencia en el seno del pueblo, los mismos vecinos subordinan sus preocupaciones personales a la problemática nacional.

El segundo momento es el de la elaboración de los datos obtenidos, la caracterización de los roles y la determinación de una anécdota que vincule los conflictos del barrio con los problemas nacionales que los explican, o sea el sentido de los hechos manifiesto para los habitantes del barrio con su sentido más profundo, ocultado por la ideología dominante. Así se componía la obra, que primero era representada a los militantes de la zona, sometida a crítica, y luego ante el conjunto de los pobladores. «Mediante la obra todo el mundo se ve y ve su problema. Pero no hay espectadores: son ellos mismos quienes construyeron su obra y se miran. Miran y se miran, aunque habría que decir *hacen y se hacen*.»[11] La mayoría de las veces el interés de las situaciones mueve a la gente a participar: ni bien los vecinos dejan su rol de espectadores, los actores interactúan con ellos y les van entregando la iniciativa de la acción.

El último momento consiste en que actores y vecinos se unen en un hecho político. La vinculación del Grupo Octu-

[11] N. Briski, *Teatro villero*, en *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Cimarrón, 1973, pág. 126.

bre con agrupaciones peronistas de base, además de posibilitar el contacto inicial con el barrio, garantizaba la continuación y aprovechamiento político del trabajo teatral. Teniendo en cuenta este objetivo, Briski prefiere llamar a su método, más que sociodrama, del cual evidentemente tomó elementos, «politicodrama», pues no se ocupa de cuestiones psicológicas, ni vagamente sociales; busca promover una toma de conciencia política, que desemboque en una acción. Por ejemplo, en Mar del Plata actuaron en una villa cuya necesidad más imperiosa era que los ómnibus entraran a la misma, pese a la falta de pavimento: según el relato de Briski, primero demostraron «que el enemigo inmediato era la Comisión de Fomento, integrada por burócratas peronistas»; «el enemigo externo inmediato era el conductor del ómnibus que, llamándose compañero, dependía de su Cooperativa de Trabajo, más ligada a los intereses del sistema que a los del pueblo. El diálogo principal del sketch estaba jugado por dos vecinos, uno que planteaba una salida anárquica, por ejemplo, matar al conductor. El otro sostenía que nada se ganaba con cortar una rama si no se derribaba el tronco. Preguntamos al público cuál era la solución y todos respondieron: tomar el ómnibus. Todo el barrio se dirigió marchando veinte cuadras hasta la ruta y ocupamos un ómnibus que, con la gente arriba y el resto a pie, comenzó a recorrer el barrio».[12]

5. Augusto Boal: teatro y comunicación masiva

Si recurrimos a Boal para precisar en qué consiste lo popular en el teatro y volvemos ahora a él para analizar algunas de sus contribuciones a la metodología de la composición dramática, es porque se trata del principal teórico

[12] *Grupo Octubre: El teatro "villero"*, Buenos Aires, Primera Plana, No. 484, del 9-5-72, págs. 50-51.

y el director más creativo con que cuenta actualmente el teatro latinoamericano. Ninguno ha realizado tampoco una labor tan vasta, en casi todos los países del continente: inició en Brasil, en los años cincuenta, la renovación de los métodos de puesta en escena en salas comerciales; de 1960 a 1964 cumplió experiencias de teatro popular en distintas regiones del mismo país; luego, dirigió variadas formas de teatro de resistencia, que continuó en Buenos Aires, exilado, a partir de 1971; en 1973 participó en la Operación de Alfabetización Integral auspiciada por el gobierno peruano preparando alfabetizadores para que desarrollaran el lenguaje teatral en el pueblo; y ha dado cursos en muchos países de América Latina para transmitir su repertorio de técnicas de representación dramática, que a la vez fue sistematizando en libros y artículos.

Como director del Teatro Arena de San Pablo, creó el *teatro periodístico*, modalidad adoptada y difundida por los Centros Populares de Cultura, que eran organizaciones integrales dedicadas a atender los problemas básicos de cada comunidad y en los cuales también tuvo Boal una activa participación. El nombre de «periodístico» se debe a que la mayoría de sus procedimientos buscan desmontar las técnicas con que el periodismo encubre la verdad y manipula la opinión pública. Para «enseñar a leer correctamente» dramatiza la información, usando, entre otros procedimientos, la *improvisación* posterior a la noticia, que expresa las vivencias suscitadas; la *acción paralela*, que vincula hechos de la realidad aparentemente desligados: mientras se leen informaciones de Vietnam y de torturas en Brasil, los actores representan colas para jugar a la lotería deportiva; *la lectura del texto fuera de contexto*: una vez se leyó el discurso inaugural de una organización derechista interpretándolo como si se tratara de un desfile de modas. Boal dice que el periodismo es una obra de ficción que logra producir una realidad imaginaria mediante técnicas de diagramación de las noticias. «La novela utiliza la fábula, el teatro realista utiliza el conflicto de voluntades libres, la poesía lírica usa la

visión subjetiva que tiene el poeta de la realidad exterior que lo estimula. El periodismo utiliza las técnicas de diagramación: en esto reside su carácter de ficción.»[13] En suma, lo que el hecho teatral produce en este caso es una nueva organización del lenguaje periodístico, de su sentido, y por tanto de sus relaciones con la realidad. Del mismo modo, afirma Boal, estas técnicas pueden utilizarse para textos de discursos, actas de asambleas, capítulos de libros escolares, en fin, cualquier texto escrito.

En Buenos Aires, además de realizar espectáculos populares en salas cerradas, inició una serie de experiencias que denomina *teatro invisible*: consisten en representar escenas improvisadas fuera del teatro y ante personas que no son espectadores. El lugar puede ser una cola en un negocio, un restaurante, un mercado, un tren, y las personas que presencian la «obra» son las que se encuentran en ese momento en el lugar. Los participantes casuales no son propiamente espectadores porque desconocen que lo que ocurre entre ellos es un espectáculo. Existen experiencias anteriores en las que se ha tratado de modificar los roles de espectadores y actores suprimiendo la separación entre escena y platea: por ejemplo, pidiéndole al público que suba al escenario, que baile con los actores (como ocurre en *Hair*). Pero estas experiencias, como otras realizadas con la escenografía y la arquitectura teatral, mantienen invariable el ritual que preestablece quiénes actúan y quiénes miran, dónde deben estar unos y otros, y que son los actores quienes en definitiva controlan la acción y deciden cuándo el público puede ser recibido en su ámbito específico. En estas experiencias el teatro sigue siendo, según la expresión de Bernard Dort, «escenocrático»,[14] o sea que la sala está sometida a la escena.

---

[13] A. Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, pág. 14.

[14] Bernard Dort, *Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht*, en *Teatro y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969, pág. 60.

En cambio en el teatro no institucionalizado o teatro invisible los «espectadores» actúan en relación de igualdad con los actores, salvo el previo conocimiento de la estructura teatral que va a ser representada. Sin embargo, esta estructura nunca es rígida, sino que funciona como un esquema básico para la interacción con el «público».

Estas experiencias de Boal alcanzaron en 1973 una organización sistemática y una reformulación radical de las bases del trabajo dramático con motivo de su participación en la Operación Alfabetizadora Integral emprendida por el gobierno peruano. Esta Operación se realizó sobre la base de dos supuestos: en primer lugar, teniendo en cuenta el enorme número de lenguas y dialectos hablados en Perú, se alfabetizaba en la lengua materna y en castellano, sin forzar el abandono de la primera en beneficio de la segunda; además, se buscaba alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente los artísticos, como teatro, fotografía, títeres, cine y periodismo. Si los hombres se expresan y se comunican en muchos lenguajes, ¿por qué darles sólo la oportunidad de desarrollar la forma escrita? Si en las clases populares el lenguaje corporal es tan importante para la comunicación, ¿por qué no emplear los recursos teatrales para expandir ese campo expresivo?

Alfabetizar el lenguaje del cuerpo significa para Boal, ante todo, desmontar las estructuras musculares y gestuales, las máscaras estereotipadas por los rituales sociales. «Cuando dos militares se cruzan, puede preverse que se harán la venia cuando dos coches se cruzan, puede preverse que tomarán la derecha; cuando trata de negocios, puede preverse que el capitalista intentará obtener el lucro máximo; cuando recibe la confesión, puede preverse que el cura absolverá al fiel. Para que los hombres puedan entrar en relación unos con otros, estos rituales son absolutamente necesarios, aunque eliminen en abrumadora proporción la posibilidad de 'respuestas originales': el militar que hace una mueca, el cura que reta a gritos al fiel, el capitalista que distribuye los lucros entre los obreros, el coche que prefiere subir por la

vereda. Por lo tanto estos rituales son absolutamente necesarios y al mismo tiempo deben, continuamente, ser destruidos y sustituidos por otros a fin de que la relación entre los hombres pueda evolucionar.»[15] Boal indica una serie de ejercicios simples para posibilitar a cada persona que sea consciente de sus recursos corporales y de las distorsiones impuestas por el tipo de trabajo que cumple: la carrera en cámara lenta, «el hipnotismo» (dos personas se ubican frente a frente, una pone su mano a pocos centímetros de la nariz del otro y la mueve en distintas direcciones; el otro debe mover su cuerpo tratando de mantener siempre la misma distancia), la pelea de box (los participantes boxean pero sin tocarse, aunque deben reaccionar como si recibieran los golpes),[16] etc. Esta primera etapa busca flexibilizar la conducta y disponer el cuerpo al desempeño de otros roles, la comprensión e interpretación de personajes diferentes.

Después de agilizar las estructuras del comportamiento, y por consiguiente extender las posibilidades de cada sujeto, Boal propone varias técnicas paar elaborar situaciones dramáticas elementales. Una de ellas, que llama *teatro imagen*, consiste en pedir a los «espectadores» o personas a alfabetizar teatralmente que expresen su posición sobre un determinado tema, elegido por los participantes, pero no verbalmente sino «esculpiendo» un conjunto de estatuas en las que visualicen sus opiniones y sentimientos. Armando el grupo de estatuas, se abre la discusión: cada espectador puede modificar la representación visual hasta llegar a un conjunto que para la mayoría corresponda a la realidad que se analiza. Luego, se pide a los participantes que formen una imagen ideal en la que se manifieste cómo desearían que fuera la situación social antes descrita. Por último, deben componer «la ima-

---

[15] Augusto Boal, *Teoría y juegos*, Quito, La Bufanda del Sol, noviembre de 1972, No. 3-4, pág. 35.

[16] Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, Buenos Aires, Crisis, junio, 1974, No. 14, págs. 30-31.

gen tránsito», la que muestre cómo pasar de la situación real a la ideal:

«A una chica alfabetizadora que vivía en Otusco se le pidió que explicara, a través de un conjunto de imágenes, cómo era su pueblo natal. En Otusco, antes del gobierno revolucionario, hubo una rebelión campesina y los terratenientes apresaron al líder, lo condujeron a la plaza central del pueblo, y en presencia de cientos de personas, lo castraron. La chica presentó la imagen de la castración ubicando a uno de los participantes en el suelo y a otro haciendo el gesto de castrarlo. A un lado aparecía un hombre en manifiesta actitud de poder y violencia acompañado por dos guardaespaldas que apuntaban sus armas al prisionero; al otro una mujer arrodillada, rezando, y un poco más atrás un grupo de cinco hombres y mujeres, también arrodillados y con las manos atadas a la espalda. Esta era la imagen real que la chica tenía de su pueblo.

Cuando se le pidió que esculpiera la imagen de un Otusco ideal presentó un conjunto de gente feliz, que se amaba y que trabajaba pacíficamente. Pero, ¿cómo llegar de la imagen real a la imagen ideal? Se generó una agitada discusión y de la misma se desprendieron algunas constantes:

1. Las chicas del interior del país no cambiaban la imagen de la mujer arrodillada porque no veían en las mujeres una fuerza transformadora, revolucionaria. Por el contrario, las chicas de Lima, más liberadas, comenzaban por cambiar precisamente esa imagen.

2. Los participantes que creían en el gobierno revolucionario empezaban por cambiar las figuras armadas: ahora no apuntaban contra el líder revolucionario castrado sino contra el arrogante terrateniente o contra los castradores; en cambio, cuando no tenían la misma fe en el gobierno, las figuras armadas permanecían sin modificación.

3. Una mujer transformó a las figuras arrodilladas, las impulsó contra los verdugos y propuso que todos los participantes adoptaran la misma actitud: en su opinión los cam-

bios sociales son obra del pueblo y no tan sólo de su vanguardia.

4. «Una chica de clase media alta hizo varias transformaciones pero dejó sin tocar a las cinco personas arrodilladas y con sus manos atadas. Cuando se le sugirió que intentara modificaciones en ese conjunto, respondió muy sorprendida: 'la verdad es que éstos me están sobrando...' Esta forma de teatro-imagen es, sin duda, una de las más estimulantes porque hace visible el pensamiento. Si yo digo la palabra revolución, quienes me escuchan se dan cuenta de que me refiero a una transformación radical, pero simultáneamente cada uno pensará en 'su' revolución, en su concepto personal de revolución. Por el contrario, cuando la persona se expresa a través de un conjunto de estatuas, es su concepto el que queda en evidencia: la palabra revolución tendrá un significado específico, distinto posiblemente del contenido que otras personas le atribuyen.»[17]

Otro procedimiento empleado por Boal es el que llama *teatro fotonovela*. Se lee una fotonovela sin decir a los que escuchan cuál es el origen del relato. Mientras se va haciendo la lectura, los participantes la representan; al final se compara la actuación con el relato y se discuten las diferencias entre los dos textos: el escrito y el visual. Una novela de Corín Tellado sirvió para algunas experiencias: se trataba de una señora suntuosamente vestida, acompañada por una sirvienta negra, que esperaba a su marido. Este regresa a su casa, un palacio de mármoles, luego de una dura jornada en la que debió pelear con los obreros de su fábrica porque éstos «no comprenden que la crisis la vivimos todos y quieren aumento de sueldos». En ese momento la señora recibe una carta de una ex amante del esposo; recurre entonces a una estratagema (simula una enfermedad) para que el marido se enamore nuevamente y deba atenderla. Todo concluye con un previsible final feliz. —La representación hecha

[17] Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, pág. 29.

por los participantes fue notoriamente distinta. La mujer esperaba a su marido haciendo la comida; la acompañaba una vecina con quien conversaba y el marido regresaba a su casa, de un solo ambiente, muy cansado, luego de una jornada intensa de trabajo. Cuando al final de la actuación los participantes se enteraron de que habían representado una historia de Corín Tellado, cambiaron su manera de leerla. Dejaron el rol pasivo de lectores, de espectadores, y al actuar, al representar la historia, aprendieron a comparar la ficción con su realidad y pensar críticamente su relación con los medios.

6. Conclusión

Las experiencias relatadas logran, en distinto grado, quebrar el tabique que separa a los actores de los espectadores, la escena de la platea, el arte de la vida cotidiana. La representación dramática de la realidad —sin perjuicio de incluir la elaboración fantástica— pasa a realizarse en el lugar de los hechos a los que alude; deja de ser practicada exclusivamente por especialistas y se convierte en una tarea de los protagonistas reales, del pueblo mismo. La acción ya no es vista por los espectadores desde afuera, como un ciclo de hechos fatalmente determinados, sino como un campo transformable mediante la intervención directa.

Se modifican los roles del dramaturgo, del actor, del director, de los intermediarios, del público, y las relaciones entre todos ellos. Quizá el cambio más sustancial sea el que se produce en la función de los intermediarios: en la mayor parte de las experiencias desaparecen los empresarios y su omnipotencia es distribuida entre los actores y el público, que juntos eligen lugares no convencionales para realizar las obras y preparan la escenografía y la utilería —generalmente rudimentaria— que apoyarán la acción dramática. En Cuba y Perú los gobiernos han dado apoyo financiero a las experiencias que analizamos, pero pese a contar con recursos económi-

cos se evita que una arquitectura rígida o la imposición de estructuras escenográficas ajenas a la ambientación popular inhiban la participación colectiva.

La tan citada crisis de obras y dramaturgos del teatro actual, las dificultades para encontrar textos adecuados a las necesidades populares, son resueltas mediante la producción en equipo. Es cierto que el repertorio de un teatro popular latinoamericano debe incluir obras de otros continentes y otras épocas, y de hecho varios de los conjuntos que analizamos lo mantienen como parte de su política escénica, sin despreciar ni siquiera la puesta en salas comerciales. Pero entendemos que el aporte más renovador es el que se hace al dar por primera vez expresión teatral a problemas fundamentales de América Latina, con métodos que posibilitan la participación popular en la producción. Las aperturas dramáticas y escénicas que estos métodos inauguran constituyen uno de los hechos más significativos en la transformación actual de la cultura latinoamericana. Una nueva manera de relacionar lo imaginario y lo real, la vivencia dramática y su elaboración crítica, está formándose en los conjuntos que promueven la improvisación, en aquéllos que la basan en investigaciones históricas y sociales sobre el conflicto que se quiere representar, en quienes la apoyan en entrevistas personales, en quienes combinan todos estos recursos.

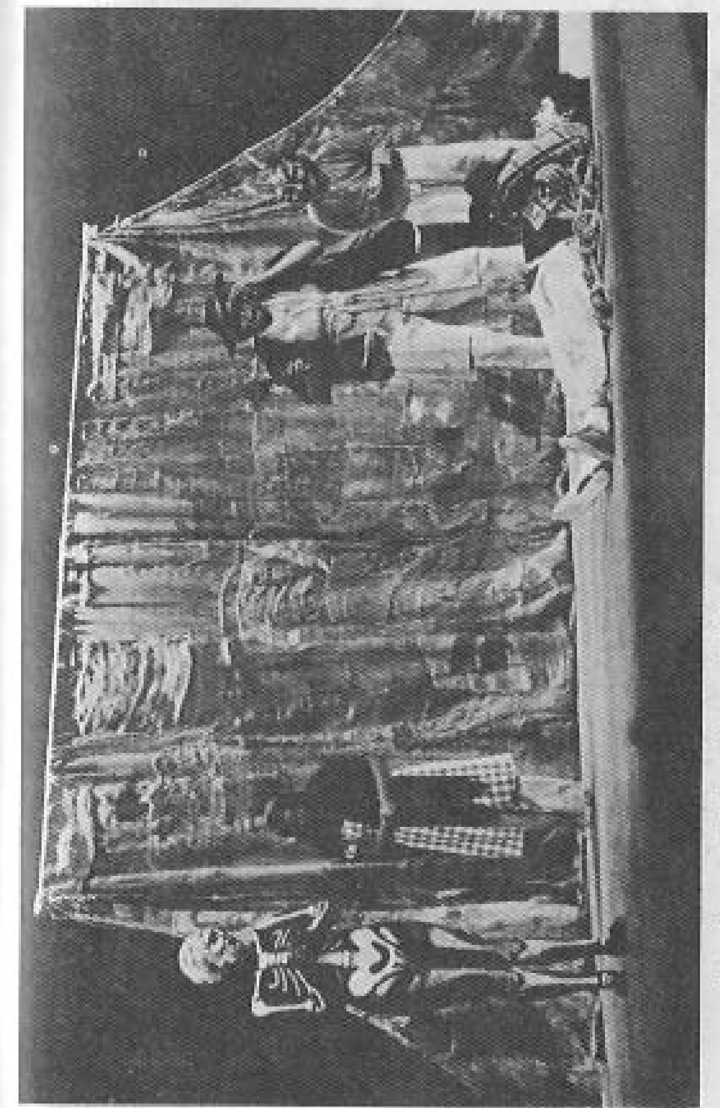
Otra consecuencia de estos movimientos de renovación es ir reuniendo la formación técnica y la reflexión intelectual sobre el trabajo dramático con las necesidades populares y la participación en el hecho teatral de no especialistas. Hasta hace poco existía una separación rígida entre los actores «espontáneos», los que habían adquirido el oficio «intuitivamente», y quienes asimilaron a Stanislavsky, Brecht y Grotowsky. Los primeros eran, y aún lo son en gran número, los actores «populares», los galanes y estrellas de repercusión masiva; los segundos se enclaustraban en sótanos íntimos, donde ofrecían su experimentación como una ceremonia a públicos iniciados. El aprovechamiento de las mejores técnicas contemporáneas de expresión corporal, psicodrama,

sociodrama y creación dramática en las experiencias de teatro popular, su adaptación y sistematización, realizada a veces con notable rigor (Buenaventura, Boal), inician el traspaso al campo popular de un saber que pequeñas élites reservaban para su uso restringido.

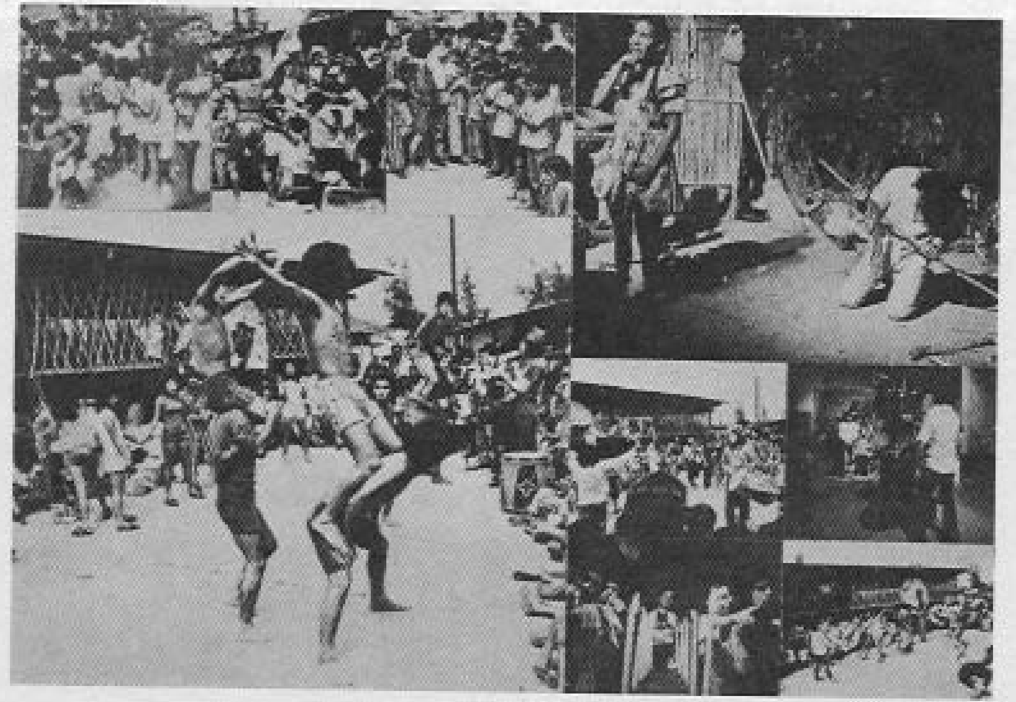
La transformación más importante es la que transfiere al pueblo los medios de producción teatral, la que le permite pasar de espectador, a actor, a sujeto de la acción. O visto desde el teatro, la que destrona al actor profesional y consagra el hecho artístico a los intereses del público. La mayoría de las teorías y técnicas teatrales de nuestro siglo, de Stanislavsky a Grotowsky, se dedicaron a desarrollar las posibilidades interpretativas y creativas del actor, considerándolo el centro del espectáculo. Este «actorcentrismo» es reforzado —con un sentido y fines muy distintos— por los empresarios que destacan en la publicidad a las estrellas y acostumbran al público a ver las obras como la ocasión para que ellas exhiban su talento o su belleza, a elegir los espectáculos sólo por sus nombres. Al entregar al pueblo los medios de producción teatral, se modifica del modo más radical la concepción burguesa que sostiene estas deformaciones, y al mismo tiempo se inicia una orientación totalmente nueva respecto de la historia entera del teatro. Boal sintetizó el sentido de esta mutación comparándola con la que lograron Aristóteles y Brecht: «El teatro de Aristóteles es el teatro de la opresión: el mundo es conocido como algo perfecto o por perfeccionarse y todos sus valores se imponen en la platea; los espectadores delegan poderes pasivamente a los personajes para que éstos actúen y piensen en su lugar. Se produce entonces la catarsis del ímpetu revolucionario: la acción dramática sustituye a la acción real». «Brecht propone un teatro en que el espectador delega poderes al personaje para que él actúe pero se reserva para sí el derecho de pensar por su cuenta, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis, en el segundo una concientización. El 'teatro del oprimido' propone la acción misma: el espectador no delega poderes al personaje para que piense

ni para que actúe en su lugar; por el contrario, él mismo asume un papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, se entrena para la acción real. Puede que este tipo de teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución. El espectador liberado se lanza a la acción, no importa que sea ficticia: es acción.»[18]

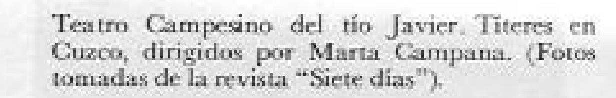
[18] Augusto Boal, *Teatro del oprimido*, págs. 32 y 26. Sobre las relaciones entre ficción y realidad, entre representación artística y praxis política, véanse también las reflexiones incluidas en las págs. 254, 255 y 267-271.



"La Carpa de los Rascuachis", teatro campesino entre los chicanos.

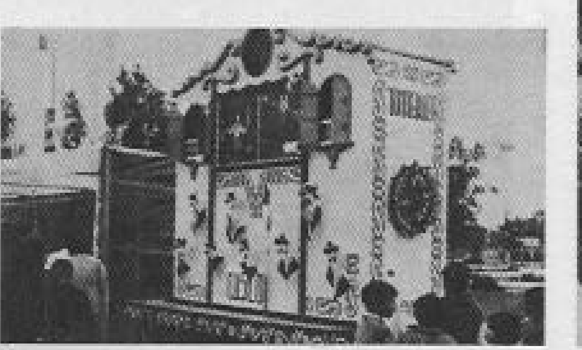


El grupo argentino Once al Sur enseña al pueblo, en San Salvador, a hacer Teatro.



Teatro Campesino del tío Javier. Títeres en Cuzco, dirigidos por Marta Campana. (Fotos tomadas de la revista "Siete días").

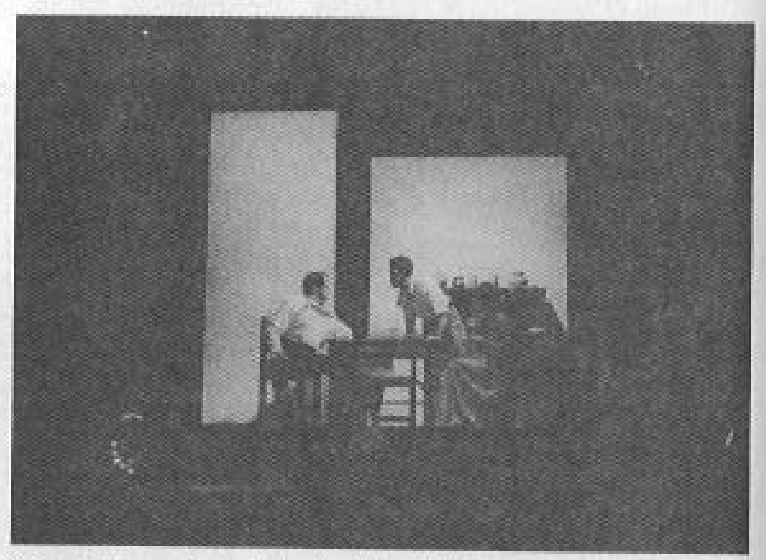












"Santa Juana de América", de Andrés Lizarraga, puesta por el Teatro Nacional de Cuba, bajo la dirección de Eduardo Manet (1960).



Grupo la Mama por las calles de Bogotá.





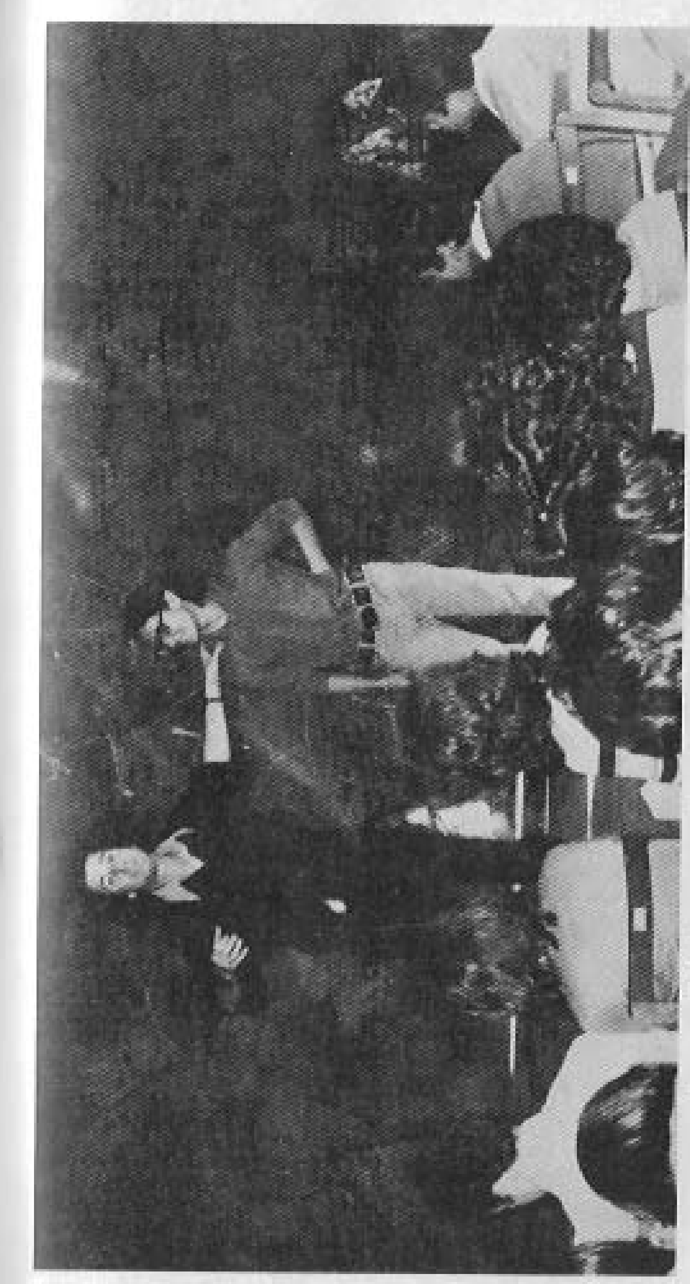
Teatro la Candelaria, de Colombia.

Norman Brisky y el grupo teatral "Octubre" actuando en una villa miseria de Buenos Aires.





"Arena contra Tiradentes", de Boal, Guarnieri y Lôbo. El Teatro Arena, de San Pablo, representó la obra en edificios históricos de Ouro Preto, Brasil. Antes de cada función, los actores –en pequeños grupos– representaban escenas sueltas en los bares y lugares de reunión pública, ataviados como los personajes, para atraer el interés del pueblo.



Augusto Boal en una clase de teatro para los alfabetizadores peruanos.

Inauguración del V Festival Chicano, encuentro latinoamericano de teatro, en México, junto a las pirámides de Teotihuacan.

III

Cine documental, histórico, de ficción, de entrenimiento: caminos de un cine popular

«No se puede hablar de *cine* sin hablar de cine norteamericano. Cualquier escrito sobre cine realizado fuera de Hollywood, debe por esta razón comenzar en Hollywood, principalmente en cuanto atañe al cine brasileño» . . . «Cuando un brasileño piensa hacer un film, piensa hacer un film 'a la norteamericana', y es esencialmente por esto por lo que el espectador brasileño busca en un film brasileño un film 'brasileño a la norteamericana'. Si el film, precisamente porque es brasileño, no es norteamericano, desilusiona».[1] Hasta hace muy pocos años se hacía cine *en América Latina*, pero no se hacía cine *latinoamericano*. Los modelos de Hollywood lograron imponerse en casi todo el mundo, pero en ningún lugar en forma tan absoluta como en los países dependientes. Sus imposiciones abarcan la totalidad del proceso cinematográfico: la producción, la distribución y la exhibición. Convencieron a nuestros realizadores de que hacer cine es hacer sólo espectáculos de diversión o entretenimiento,

1 Glauber Rocha, *El "Cinema Novo" y la aventura de la creación*, en *Problemas del nuevo cine*, de G. della Volpe y otros, Madrid, Alianza Editorial, 1971, págs. 197-198.

nunca obras de concientización o didácticas. Además, hay que imitar sus altos costos de producción, son indispensables centenares de extras y suntuosos decorados, La distribución y la exhibición, regidas por intereses comerciales, exigen que las películas estandaricen su duración, sean proyectadas en grandes salas con un único tipo de relación —pasiva— entre platea y pantalla. Bajo la presión de este modelo, hasta la década del 50 sólo tres países —México, Argentina y Brasil— consiguieron derivar una ínfima parte de su excedente económico a la producción de películas; el atraso del resto de América Latina volvía impensable montar industrias cinematográficas.

1. ¿Arte o industria?

«El cine es un arte industrial. Al cine se le plantea satisfacer una necesidad masiva. En el capitalismo esta necesidad la satisfacen los comerciantes. Los artistas se reservan la parte del arte. Han sido los comerciantes los que han dado al cine una respuesta industrial. Y uno se pregunta, ¿por qué los artistas no pueden hallarle al cine una respuesta industrial? ¿Por qué tenemos que resignarnos a esa impotencia? ¿Por qué los comerciantes pueden ser mejores que nosotros?»[2] En la década del 60 irrumpieron en unos pocos países latinoamericanos realizadores que procuraban responder a estas preguntas con películas «artísticas», o, como también se dijo, con un «cine de autor». Frente a los melodramas en serie, a las comedias irrepresentativas de la vida latinoamericana, surgieron el «Cinema Novo» brasileño y lo que se llamó la «nueva ola» argentina. Concibieron películas que buscaban al mismo tiempo testimoniar aspectos ignorados de la realidad y desplegar con originalidad la imaginación personal de

[2] *Julio García Espinosa responde*, en Latinoamericana, Buenos Aires, agosto de 1974, año 2, No. 4, pág. 124.

jóvenes irreverentes. Fue un movimiento valioso en la medida en que las películas de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos y Ruy Guerra en Brasil, de David Kohon, Lautaro Murúa y las primeras de Leonardo Favio en la Argentina inauguraron un modo de mirar los conflictos de nuestra vida cotidiana y algunas de nuestras fantasías más entrañables. Pero esos esfuerzos aislados fueron impotentes para lograr que la calidad enfrentara al éxito de taquilla, las búsquedas formales a la eficacia del aparato comercial, la independencia crítica a la censura. Pese a la lucidez interna de algunos films, que merecen ser rescatados como antecedentes de lo que hoy debe ser el cine latinoamericano, esas aventuras precursoras fueron pensadas dentro del esquema ideológico de la estética liberal: su sobrevaloración del autor, la pretensión de autonomía de la obra y la inadecuación de estas utopías respecto de las condiciones concretas del mercado, determinaron el fracaso de público, que las obras fueran olvidadas en los archivos de las distribuidoras y que los realizadores interrumpieran su producción en la primera o segunda película. Los círculos de intelectuales y estudiantes que aprendieron a elegir los programas por el nombre del director en vez de los nombres de los actores debieron seguir ejerciendo esa costumbre con cineastas de las metrópolis: Bergman, Truffaut, Fellini.

Si bien este segundo camino nunca estuvo definitivamente clausurado, y ciertas coyunturas político-económicas aún hacen posible experiencias con mínimos resultados, hemos tenido múltiples evidencias de los obstáculos que lo traban. Por una parte, la competencia desigual entre los canales independientes intentados para la distribución comercial y los que manejan las empresas norteamericanas o transnacionales; por otro lado, la censura y la falta de apoyo económico del Estado o de productores nacionales. «La lucha por proponer estructuras paralelas a las del sistema en un afán de dominar éstas, o las presiones sobre los organismos oficiales para obtener el cambio de un funcionario 'malo' por uno 'progresista', los embates contra las leyes de censura

y todas aquéllas que hacen a una política de reformas han demostrado, dadas las actuales circunstancias políticas, su absoluta incapacidad para modificar sustancialmente las relaciones de fuerza vigentes.»[3]

2. Las tareas no comerciales del cine: concientización, enseñanza, investigación social

Ante el fracaso del inconformismo estético y la mayoría de los intentos de producir un cine representativo de América Latina dentro del aparato comercial, en la última década un número creciente de cineastas considera necesario reubicar su oficio en otro espacio sociopolítico: elegir otro público que el de las salas comerciales, otras condiciones de transmisión y recepción del mensaje, otro mensaje. Para eso se necesita, más que fundar empresas comerciales que encaren la producción y exhibición con un nuevo enfoque, reencuadrar el trabajo cinematográfico en un proyecto político de liberación, en las organizaciones que lo impulsan y en la etapa de cada país. Algunos partidos y movimientos populares comprenden la necesidad de superar los límites de las formas tradicionales de comunicación —revistas, diarios, discursos, propaganda mural— y surge interés por el cine. Así se van formando equipos de cineastas que inscriben su producción en proyectos de estudio, documentación de la realidad, concientización y discusión popular. Y, lo que es aún más reciente y significativo, equipos que reciben al mismo tiempo la formación política y el aprendizaje para manejar una filmadora, un grabador o un proyector.

Un nuevo modo de formarse como cineasta, de producir las películas colectivamente y desde las necesidades populares, de distribuirlas por circuitos no comerciales (sindicatos, universidades, clubes, casas de familia), de someterlas a la

[3] F. E. Solanas y O. Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 67.

discusión de públicos con otro tipo de expectativas y receptividad, está constituyendo una corriente nueva en el cine continental. Han surgido nuevos realizadores y las películas llegan a públicos que nunca habían visto cine. En algunas capitales existe, desde hace poco tiempo, una crítica de buen nivel que colabora en este proceso y enseña a ver que aún el cine comercial es algo más que un universo inaccesible en el que ciertos seres privilegiados vivirían —en las películas y en lo que el periodismo vende como su vida real— un paraíso de satisfacciones ilusorias. La complejidad y el misterio que envolvían la producción se diluyen al incorporar avances técnicos que la simplifican: las cámaras de fácil manejo, los nuevos pasos de película, las grabadoras portátiles, los fotómetros automáticos permiten filmar con equipos técnicos y humanos reducidos, fuera de los estudios, con poca luz, usando actores no profesionales y con costos bajos. Se rompe así la fetichización del escenario artificial, en el que se idealizan o deforman, para favorecer la ilusión fílmica, las condiciones reales de vida.

Desmistificación de los instrumentos, del material, de los escenarios, de los actores, y por tanto de la relación con el público. Todos estos elementos son reorganizados desde una nueva concepción de lo que debe ser el cine, cuyo eje está, ya no en el espectáculo, menos aún en la maquinaria empresarial necesaria para montarlo, sino en lo que sucede en los espectadores, que es como decir en su participación.

3. ¿Cómo se forma un discurso popular en el cine?

La evidencia más inmediata de la transformación reciente del cine latinoamericano es el enorme incremento del número de películas. Alrededor de un centenar de largometrajes no comerciales y varios centenares de cortos en una década son cifras asombrosas si se las compara con lo filmado antes en nuestro continente, con lo hecho en los mismos años en el campo comercial, si se piensa que gran parte de

esas películas fueron realizadas en países en los que nunca se había hecho cine: Panamá, Bolivia, Colombia, Venezuela, Uruguay. Pero por cierto un alto porcentaje de esta nueva filmografía ofrece motivos para el debate, y en algunos casos para dudar de si ese tipo de obras son las que necesitamos, las que deben hacerse, si se las debe hacer de esa manera. Sería no tomar en serio las exigencias revolucionarias desconocer que muchas de las películas planeadas con intenciones revolucionarias en rigor no lo son: por su complacencia en formalismos huecos, o, al revés, porque su retórica simplista, su fácil oposición de suburbios miserables y avances espaciales, sin elaboración explicativa, no agrega nada a lo que los intelectuales ya gustan o lo que el pueblo ya sabe.

«Que el pueblo se narre a sí mismo» —título de un artículo de Jorge Cedrón[4]— es la consigna generalizada en este nuevo cine. Pero ¿cómo entender esta exigencia? ¿Significa que únicamente será popular un cine filmado, distribuido, exhibido y juzgado por los obreros? ¿Qué consecuencias tiene este propósito sobre los géneros cinematográficos: deben ser promovidos sólo los documentales y no las películas de ficción, los films de concientización y no los de entretenimiento?

Observamos dos posiciones acerca de la constitución de un discurso popular en el cine latinoamericano. Pese a las dificultades que implica un agrupamiento de este tipo, podemos distinguir una tendencia *documentalista* y otra que podríamos llamar de *elaboración crítica*. La primera incluye obras generalmente basadas en un realismo ingenuo, que puede operar de diversas maneras: considerando que lo popular es lo que el pueblo dice, la apariencia más exterior de su comportamiento o lo que desde una concepción política apriorística se juzga representativo de sus intereses

[4] Jorge Cedrón, *Que el pueblo se narre a sí mismo*, Cine cubano, No. 86-87-88, págs. 62-68.

con independencia de las contradicciones particulares de cada situación. En este conjunto encontramos infinidad de cortos y largometrajes, pero sobre todo de cortos —son tantos que hacer menciones sería cometer injusticias— en los que el discurso cinematográfico se presenta homogéneo, sin incertidumbres, oponiendo buenos y malos. Falta la conciencia de que el discurso popular no es nunca «natural», sino resultado de un trabajo y una lucha con las convenciones perceptivas y lingüísticas establecidas, con los hábitos sensibles del espectador comercial.

En el grupo opuesto, hablamos de elaboración crítica porque no se documenta directamente la realidad que aparece. *Sangre de Cóndor* y *El coraje de un pueblo*, ambas de Jorge Sanjinés, muestran a través del desarrollo de las películas la evolución conflictiva de la toma de conciencia de un pueblo: cómo se parte de las reivindicaciones económicas hasta llegar a una comprensión global del funcionamiento de la sociedad y de los métodos que deben emplear para hacer valer sus derechos. Paul Leduc ha logrado superar el naturalismo populista y la reproducción acrítica en sus dos films: *Reed, México insurgente* exhibe problemáticamente las dificultades de un intelectual —John Reed— para hablar sobre un proceso social que hasta cierto punto le es ajeno; *Mezquital*, basado en una investigación antropológica dirigida por Roger Bartra, muestra de qué modo el análisis científico de la sociedad puede combinarse con la expresión del propio pueblo y ambos ser organizados estéticamente, con la dramaticidad política adecuada, mediante un hábil trabajo de cámara y de montaje.

4. Cine comercial y cine subterráneo

Pero no hay arte en el que la definición de lo popular pueda hacerse sólo a nivel de la enunciación del discurso. Menos aún en el cine, en el que todas las cuestiones ideológicas, formales, estilísticas desembocan fatalmente en su

base industrial. Hay tres características —entre las que diferencian al cine de las demás artes— que son decisivas para determinar su estructura y función específicas en el capitalismo: es el medio de producción más complejo, requiere una inversión de capital mucho mayor y ofrece mejores posibilidades de comunicación masiva. Estas razones determinan que influya en las películas ,más que en cualquier otra clase de obra artística, el componente comercial, y que su utilidad en la transmisión ideológica esté también mucho más subordinada a los intereses económicos que en otros modos de comunicación. Los particulares problemas y posibilidades de lenguaje que presenta el cine —combinación de la imagen en movimiento, el sonido y la palabra (plástica, música y literatura)— quedaron atrapados en la única finalidad que le fijaron los empresarios: ser un espectáculo ficticio, de entretenimiento y diversión, interpretado por actores profesionales.

Otras modalidades del lenguaje cinematográfico han sido desarrolladas en algunos países con apoyo oficial o mediante esfuerzos privados: obras documentales, didácticas y experiencias tan espléndidas como, para citar sólo un caso, los cortos de McLaren. Pero estas «escapadas» no alteran la función general cumplida por el cine en el capitalismo. Siempre queda por saber quién distribuye esas obras heterodoxas, cómo las integra el público en el aluvión de evasiones comerciales. Generalmente son arrinconadas en las salas de arte o en ciclos para espectadores restringidos[5].

Algunos largometrajes latinoamericanos, como *La hora de los hornos*, de Solanas y Getino, *Sangre de cóndor*, de

[5] Los cortos de Mc Laren y otras excelentes películas no comerciales auspiciadas por el Instituto oficial de cine canadiense son proyectadas en dicho país en circuitos muy amplios, incluidas zonas rurales que carecen de salas para proyección permanente. Pero en el resto de los países occidentales su difusión está casi siempre limitada a los ciclos de arte.

Sanjinés,[6] y *El chacal de Nahueltoro*, de Littin, han revelado mayor eficacia para destruir ese círculo que va de la mercantilización de la producción cinematográfica a la estrechez receptiva del público educado sólo para esa clase de cine. Las tres obras tuvieron una influencia significativa, preferentemente sobre públicos de canales no comerciales. Su resonancia corresponde al buen nivel de su elaboración visual y sociopolítica, y a la relación efervescente con espectadores concientizados sobre los problemas de América Latina, que descubrieron en ellas un modo de representación sensible original para preocupaciones desarrolladas en otros niveles. Pero existen serias dificultades para lograr que esas experiencias se generalicen. Aún carecemos de instituciones y canales de circulación continentales, fuera de la distribución controlada por las empresas norteamericanas, para que la exhibición de tales películas deje de ser un fenómeno excepcional y se establezcan relaciones más orgánicas entre los nuevos cineastas y los pueblos de América Latina. Miguel Littin, en un reportaje de 1972, inmediatamente posterior al éxito chileno y europeo de *El chacal de Nahueltoro*, confesaba: «dentro de poco terminaré mi segundo largometraje, y aunque ustedes no lo crean, estoy muerto de miedo. Hay quienes me dicen que con el éxito que he obtenido con «*El chacal*. . .» en lo sucesivo no existirán problemas para mí. Pero ¿qué tiene que ver una cosa con la otra? Siempre he pensado que en el éxito de una película confluyen muchos factores. Un film puede ser muy bueno, pero si está mal distribuido igual no lo verá nadie.»[7]

La falta de continuidad de los realizadores dificulta llegar a conclusiones más fundadas —entender, por ejemplo, por qué *La hora de los hornos*, después de su repercusión

[6] Sobre la repercusión de este film en Bolivia, véanse la primera parte de este libro, cap. IV.

[7] Entrevista a Miguel Littin, "*Primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine*", Valparaíso, Chile, Primer Plano, vol. 1, No. 2, 1972, pág. 7.

favorable en las exhibiciones clandestinas y de su prestigio internacional, fracasó en el circuito comercial argentino. A las razones citadas de esta discontinuidad hay que agregar la inestabilidad política de los países (en los casos de Sanjinés y Littin los golpes militares en Bolivia y Chile) y las vacilaciones de los artistas (Solanas y Getino cambiaron sus tesis sobre las transformaciones políticas necesarias y sobre el papel del cine no comercial después del triunfo electoral peronista en 1973, modificaron partes de su película y finalmente la retiraron de circulación, coincidiendo con su incorporación a organismos oficiales).

Por supuesto, tales películas deben seguir siendo realizadas y deberá recurrirse a canales alternativos si los oficiales traban su difusión. Pero teniendo en cuenta las dificultades económicas y políticas que esta orientación encuentra para acumular obras que configuren una transformación cultural de fondo, no creemos que el cine subterráneo sea la única vía para formar un cine popular. Durante los últimos quince años, mientras las películas políticas y ensayísticas proponían un rumbo original para desarrollar el cine latinoamericano, otros realizadores —sin objetivos ostensiblemente políticos— han hecho un cine de ficción y documental que también contribuye a fundar un arte popular. A menudo se trata de realizadores solitarios, no integrados en movimientos políticos ni tampoco en la producción comercial ordinaria. En la Argentina, por ejemplo, simultáneamente con las tensas polémicas promovidas por el grupo Cine Liberación y con los intentos fallidos de experimentalistas o populistas que buscaron sólo la renovación formal o el triunfo económico, hubo realizadores que demostraron por otros caminos la posibilidad de representar y comunicar la realidad popular. Lautaro Murúa y Jorge Prelorán no son, por cierto, los únicos nombres que merecen ser citados. Pero encontramos en los tres largometrajes de ficción del primero y en el paciente relevamiento etnográfico del segundo ejemplos particularmente logrados de lo que debe ser *nuestro* cine.

Shunko, Alias Gardelito y *La Raulito* tienen coincidencias significativas: las tres películas merecen estar en una antología del cine latinoamericano realizada con la mayor exigencia técnica; tratan de seres marginales sin caer en enfrentamientos grandilocuentes «con el sistema», describen con vigor el sufrimiento cotidiano sin recurrir a la sensiblería, saben encontrar en un tono narrativo seco, en la exhibición a la vez ácida y cálida de un drama la comunicación con el público, la representación del conflicto esencial en los umbrales de la censura. Dentro del circuito comercial, Murúa ha demostrado —por cierto con largas interrupciones entre un film y otro— la posibilidad de elaborar una imagen crítica de lo real sin dejar de hacer buenos espectáculos, la manera de encontrar un público sin la obligación de contar historias de espionaje, folletinescas o superficialmente escandalosas.

Jorge Prelorán filmó a lo largo de quince años casi medio centenar de cortos y largometrajes sobre aspectos culturales desconocidos del interior argentino. En *Hermógenes Cayo*, la biografía de un imaginero de la puna jujeña, al que visitó una vez por mes durante dos años; en *Araucanos de Ruca Choroy* habla un representante de 80 familias de una reserva indígena; *Los onas* documenta los cánticos, fotografías y recuerdos de los últimos siete sobrevivientes de dicha cultura. Con una cámara rudimentaria, sin poder grabar sincrónicamente el sonido, contando con subsidios ocasionales y escasos de una universidad o una repartición estatal, ha recogido las voces e imágenes anónimas de quienes siempre habían sido ignorados por la pintoresquista del folklore. Estos films no circulan por los canales comerciales, pero se dan en múltiples ciclos especiales, televisivos, asociados a clases antropológicas y de divulgación folklórica. Prelorán ha ideado un uso, aún no aplicado, pero que sería excelente: «En las escuelas secundarias, en 4o. y 5o. año, se enseña geografía argentina en forma enciclopédica. ¿Qué pasaría, me pregunto, si en vez de tener manuales fijos se pasaran largometrajes donde se muestre cómo vive la gente de determinado lugar, narrados por esa misma gente? Imagino un aula donde cada alumno

toma una zona del país; ve estas películas y se detiene a pensar. Su actitud se vuelve activa; va luego a informarse; no a un libro, sino a una biblioteca. Arma lentamente la verdad, y luego se la comunica a sus compañeros.»[8] Esto fue dicho en 1973.

5. Puntos de partida para una nueva industria cinematográfica

Si bien cuestionamos la unilateralidad de quienes rechazan absolutamente todo cine que no sea clandestino, o al menos paralelo, no desconocemos que la cuestión clave para la existencia del cine popular es la transformación de su estructura productiva. Esta transformación debe implicar la abolición de la propiedad privada de los medios de producción cinematográfica, y ello requiere, a su vez, un cambio profundo en las relaciones sociales de producción de toda la sociedad. No es casual que todas las experiencias destinadas a crear un cine popular en América Latina, salvo la de Cuba, hayan sido detenidas por cambios políticos. El Cinema Novo brasileño, el Cine Liberación y otros grupos argentinos, la nueva política cinematográfica encarada en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular, ensayos como los de Sanjinés en Bolivia, fueron desintegrados, cuando no violentamente clausurados, como parte de los procesos represivos impuestos en esos países. Diremos más: en ningún otro arte la dependencia de la práctica artística respecto de la estructura sociopolítica es tan grande como en el cine, en ningún otro las consecuencias de una dictadura son tan catastróficas.

El caso mexicano es reciente y falta aún perspectiva para formular juicios de largo alcance. A partir de los primeros años de la década del setenta el cine dejó de ser en México el reducto exclusivo de luchadores, damas sensibleras

[8] "Un cine para comunicar a los olvidados con el país", en Buenos Aires, *La Opinión Cultural*, 27 de mayo de 1973, pág. 3.

y mariachis. Al adquirir el Estado las compañías privadas y hacerse cargo de toda la producción, fue iniciada una etapa distinta en la que se promovió a realizadores jóvenes, se auspiciaron películas destinadas a testimoniar críticamente la realidad nacional y se buscó que tuvieran una distribución adecuada. El cine mexicano se convirtió así en el único cine estatizado dentro del sistema capitalista, y su creatividad, pluralismo y receptividad hacia films críticos a la propia sociedad es una demostración —como observó García Riera— de que estatización no tiene por qué ser forzósamente sinónimo de burocratización y dogmatismo.[9] Quizá la crítica más fuerte que hay que formular a este proceso es que fue, casi exclusivamente, un movimiento de nuevos directores. No ha habido una preocupación paralela por mejorar las deficiencias de la crítica, ni por crear otros mecanismos —salvo la excelente Cineteca— para formar un nuevo gusto popular. De todos modos, es cierto que un grupo de películas con calidad estética y lucidez sociopolítica ha cambiado la cinematografía mexicana. Las citadas *John Reed, México insurgente* y *Mezquital* de Paul Leduc, y *Canoa*, de Felipe Cazals se destacan en el cine que circuló en forma comercial. Y también existe un movimiento independiente de importancia, por ejemplo el Grupo Cine Testimonio, en el que se produjeron algunas buenas películas, especialmente *Atencingo* y *Una y otra vez*, de Eduardo Maldonado, la primera un análisis de la condición campesina y la segunda de la condición obrera, que plantean correctamente problemas de distintas zonas de México.

6. Un cine para la educación permanente

Si bien en varios países latinoameriacnos se realizaron experiencias de promoción cultural del cine y de integración

[9] Emilio García Riera, "Seis años de cine mexicano", en *Proceso*, No. 1, México, noviembre de 1976.

en el aparato educativo, sólo en uno —Cuba— existe una política orgánica y sostenida en esta dirección. No hay *un* método de filmación, ni *un* estilo característico de la revolución. Del mismo modo que lo vimos a propósito de la cartelística cubana, en el cine se fomenta la pluralidad de búsquedas formales. Pero se las unifica en una estrategia cultural arraigada en el proceso nacional. Se hace cine documental, de ficción, de investigación social e histórica, didáctico y formas combinadas de estos géneros. En un país en el que hasta 1959 no había industria cinematográfica, en 1972 se computaban «366 documentales, 51 películas de largo y medio metraje, 538 ediciones del Noticiero ICAIC latinoamericano, 95 Notas de Enciclopedia Popular, 52 dibujos animados»[10].

Las claves del acelerado crecimiento del cine cubano, de su calidad y repercusión popular deben buscarse, en primer lugar, en las transformaciones generales de la sociedad que hicieron posible que la producción artística y la valoración estética dejaran de guiarse por la cotización en el mercado. Asimismo, fueron decisivos los nuevos criterios elegidos para orientar el trabajo. Además de invitar con una perspectiva amplia a realizadores y guionistas extranjeros para que dieran cursos y colaboraran en la preparación de las primeras películas, fomentaron el «respeto a la iniciativa personal en la elección de temas y estilos» la «posibilidad de comparar la propia obra con lo más significativo de la producción mundial, a través de la participación de los cineastas en festivales, y de la importación de filmes de interés histórico, ideológico, etc., sin tomar en consideración principios de rentabilidad comercial»; la «participación y responsabilidad creciente de los cineastas en las decisiones que afectan el desarrollo del cine en su conjunto».[11]

Otro factor importante es la reorganización de la distribución. Antes de la revolución de 1959, sólo tenían acceso a las películas quienes vivían en las grandes ciudades, y, por supuesto, si lo permitían sus recursos económicos. La población rural y de ciudades pequeñas era marginada, del mismo modo que en otras formas de la vida social. La creación del ICAIC (Instituto Cinematográfico de Arte e Industria Cubana) por el gobierno revolucionario implicó la nacionalización de la distribución y exhibición, la apertura de las pantallas cubanas a todas las cinematografías del mundo —muchas de las cuales estaban excluidas por el monopolio norteamericano—, la construcción de salas en el interior y la creación de unidades móviles que recorren la totalidad de la isla.

Gran parte de los recorridos se hacen en camiones especialmente pertrechados para la proyección y la subsistencia de los proyectistas —generalmente reclutados en la misma zona— durante un mes. Las dificultades de acceso a algunas montañas y a islas cercanas han llevado a emplear lanchas, mulas y otros recursos imaginativos. La posibilidad de ver cine *por primera vez*, lograda por muchos pobladores, dio título al brillante documental de Octavio Cortázar, ganador de la «Paloma de Oro» en el Festival de Leipzig de 1968, que refleja en sus imágenes el entusiasmo de los campesinos y de sus hijos ante una película de Chaplin.[12]

El trabajo de las unidades móviles no tiene por fin, básicamente, la «difusión cultural». Se trata, más bien, de conceder iguales posibilidades a los habitantes de la ciudad y del campo, abrir en comunidades rurales detenidas en un modo de vida medieval, cuyo horizonte terminaba en el azadón y el machete, ventanas al movimiento contemporáneo de otros pueblos. Al ampliar enórmemente el público cinematográfico, al multiplicar las oportunidades de acceso a diversos espectáculos, se han ido creando las condiciones

[10] Pastor Vega, "Cuba, el cine, la cultura nacional", *Cine cubano*, No. 73-75, pág. 91.

[11] "El cine revolucionario cubano, factor de educación permanente", en *Cine cubano*, No. 66-67, pág. 64.

[12] Héctor García Mesa, "Cine en camión, en arrias: en el aula, en la caña, en la montaña", *Cine cubano*, No. 60-62, pág. 110.

para la diversificación y el enriquecimiento del gusto, para la intercomunicación entre regiones del país que se ignoraban, para construir una cultura nacional orgánica y socializar la creatividad.

El control de la distribución y las salas por parte del ICAIC, y la ampliación del circuito tradicional de exhibición, fueron las medidas claves para iniciar la formación de un cine popular. No obstante, los cubanos suelen decir que son dueños de las salas pero no de las pantallas: «el tener que estrenar 150 películas anuales, si bien nos ha permitido ser más rigurosos en la selección del material que antes de la revolución, en la que se estrenaban 400 películas por año, no resuelve del todo el problema y nos vemos obligados a adquirir material que no siempre es bueno»... «Uno de los modos de resolver esta situación es duplicando nuestra producción, logrando que haya al menos una película cubana por mes en el circuito de exhibición de todo el país. El otro aspecto es la educación de los hábitos de la gente. Lo que intentamos es facilitar la mayor cantidad de información posible para que la gente tenga pautas propias para hacer su selección, a través del mismo cine, de la radio y la televisión.»[13]

En la televisión cubana hay dos programas que se ocupan del cine. El principal, *24 por segundo*, elige cada semana el mejor film de los tres que se estrenan, proyecta algunas secuencias, analiza sencillamente sus recursos técnicos, si es necesario usa la cámara lenta, y muestra de qué manera una película inflye sobre el público. El propósito es plantear las relaciones entre lenguaje e ideología, liberar al espectador de la fascinación a que lo somete el desconocimiento del medio cinematográfico, pero sin caer en el diletantismo o la información por la información misma.

---

[13] Manuel Pérez, "El cine que se hace hoy en Cuba", reportaje publicado por el diario *Noticias*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1974, pág. 17.

7. Clases de cine y cine de clase

Dentro de la gran cantidad de películas cubanas, cuya referencia debiera iniciarse con *Memorias del subdesarrollo* y los primeros cortos de Santiago Alvarez, queremos ocuparnos rápidamente de unos pocos films de los últimos años, representativos de la variedad de orientaciones seguidas. En primer lugar, *Viva la República*, de Pastor Vega. Es una investigación histórica armada con escenas recogidas en viejos noticieros, en documentales publicitarios, con las que se mezclan caricaturas políticas y fotografías de diversas épocas. Las limitaciones de este material —su diversidad, la exterioridad burda de los noticieros oficiales, su contraste con la realidad— son inteligentemente aprovechados para mostrar las contradicciones sociales de la isla. La información está organizada de tal modo que permite al espectador al mismo tiempo el placer de la ironía y la toma de conciencia: «El ritmo con que son organizadas esas imágenes; el humor y la ironía con que son manejadas, aprovechando su intrínseco carácter caricaturesco, en oposición a un comentario dinámico que hace resaltar la falsedad, permiten conjugar la amenidad y el espíritu ensayístico de la obra en un todo orgánico, que le da su verdadera eficacia. Así se confirma que el cine puede plantearse una opción didáctica y formativa, a través de una estructura y un estilo documental que mantenga una comunicación reflexiva con el espectador, sin caer en un didactismo elemental y paternalista».[14]

Este tratamiento de las imágenes y de la información encuentra la explicación de su creatividad, mucho más que en la personalidad del realizador, en diez años anteriores de cine cubano. En ellos se acumulan imitaciones al neorealismo, Resnais y Antonioni, ensayos esquemáticos, cambios de rumbo, y, sobre todo, un aliento estatal constante y una fluida autocrítica, que sin duda son la mejor garantía de superar

---

[14] Daniel Díaz Torres, *op. cit.*, págs. 8-9.

los errores de todo comienzo. Aún son pocos los largometrajes valiosos y sin duda el avance más notable se da en el cortometraje. Su principal realizador, Santiago Alvarez, posee una amplia filmografía, en la que la investigación histórica y social —sin estar ausente— cede el lugar central a la documentación política de la actualidad. Desde *Now*, *L. B. J.*, hasta *Ciclón* y *79 primaveras*, Alvarez ha mostrado las infinitas posibilidades que ofrece el montaje de documentos actuales y de archivo, dibujos, grabados, imágenes animadas e inanimadas, carteles, efectos ópticos, junto con una banda sonora que reúne en forma muy personal la sucesión de las imágenes. Si bien se ha señalado con razón la pertenencia de este realizador a una corriente ya larga del cine documental creativo, que si se quiere puede iniciarse con Lumiere y llegar hasta Joris Ivens, es evidente que el género elegido no le impidió apropiarse de hallazgos de Vertov y Eisenstein. El montaje asociativo y el montaje de choque, las tomas aceleradas y en ralenti, componen un juego dialéctico de correspondencias, un ritmo entrecortado, que, como señalar a Isaac León Frías, no teme exigir al espectador esfuerzos de comprensión mucho mayores que los que habitualmente piden los films de propaganda comercial en los que tales recursos se usan prudentemente. «El cine de Alvarez posee una elaboración que a veces, incluso, corre el peligro de enturbiar el contenido didáctico de su cometido (parcialmente, *Despegue a las 18*) y que supone la búsqueda de nuevos caminos para el cine al que está abocado, de manera similar a lo que Vertov, Eisenstein y Pudovkin hicieron en la década del 20.»[15]

En una dirección distinta, que podríamos llamar «ficción política», *El hombre de Maisinicu* narra con actores profesionales un hecho real, reelaborado imaginariamente. Es la historia de un excombatiente revolucionario que luego del triunfo se distancia del proceso, en parte por problemas personales —desequilibrio psicológico, indignación ante las demoras burocráticas para obtener una vivienda—, en parte por discrepancias con el desarrollo político de los acontecimientos. Poco a poco va vinculándose con amigos contrarrevolucionarios, que lo conectan a grupos que operaban en las sierras del Escambray. Haciendo valer sus antecedentes combativos consigue que lo nombren encargado de una granja en la zona y desde allí sirve de enlace y apoyo a los contrarrevolucionarios. Cuando las dificultades de éstos se vuelven insostenibles, el protagonista, Alberto Delgado, los ayuda a huir y llegar a la costa, donde los pescadores los llevarán hasta un buque norteamericano. A esta altura el espectador descubre que ese buque fue simulado y que el protagonista es un emisario del gobierno revolucionario para destruir la reacción. La película trabaja en todo el desarrollo, hasta su desenlace, en una zona que podríamos llamar antimaniquea: siendo una película claramente identificada con la revolución, asume sus problemas internos y externos, y no meramente como problemas colectivos sino también en las contradicciones personales que provoca. Ningún personaje es esquemático: ni los contrarrevolucionarios son psicópatas o simples mercenarios, ni Delgado un héroe unilineal: por el contrario, la necesidad de borrar su personalidad y desdoblarse para confundirse con los enemigos, lo presenta como una figura compleja en la que se reúnen los conflictos personales con los del proceso revolucionario. A esta concepción del relato corresponde exactamente el realismo seco de la imagen, de los encuadres y la actuación de cada personaje. La información fría de los narradores sobre algunas actividades del protagonista, las actas que documentan algunos hechos y las biografías de contrarrevolucionarios favorecen la reflexión distanciada del espectador en medio de un relato conmovedor.

---

[15] Isaac León Frías, "Santiago Álvarez y el documental político", en *Hablemos de cine*, Lima, No. 54, julio-agosto, 1970, pág. 42.

8. Conclusión

Hace algunos años un artículo del realizador García Espinosa, *Por un cine imperfecto*, que por lo demás tenía un sentido muy preciso dentro de Cuba, desató una virulenta polémica latinoamericana. Cineastas, críticos, profesores y estudiantes de cine discutían si lo que América Latina necesitaba eran películas técnicamente esmeradas, indagaciones prolijas de su historia y su sociedad, capaces de competir en muestras internacionales, o el desarrollo urgente de experiencias de denuncia directa, de agitación, despreocupadas de la perfección de sus resultados.[16] Es sabido cuántos realizadores improvisados, cuántas imitaciones de Santiago Alvarez o de Solanas y Getino se multiplicaron, cuántas películas pretendieron justificar —con el pretexto de transmitir verdades políticas o «mostrar la realidad del pueblo»— la ignorancia de las reglas elementales del encuadre y el montaje.

El mayor defecto de un film mal hecho no es estrictamente estético; su deficiencia reside en no comunicar con eficacia el mensaje, o representar la realidad de un modo indiferente o redundante. Como tantas posiciones dogmáticas —afirmar que sólo debe filmarse documentales o cine político o realista— decir que cualquiera puede filmar, sin tener claridad sobre *los objetivos cinematográficos*, suele engendrar resultados inservibles. No se trata, por supuesto, de la obligatoriedad de pasar por las escuelas de cine, sino de conocer responsablemente la herramienta, analizar las relaciones dialécticas de la realidad con las imágenes que la representan y el montaje de las imágenes con las necesidades del público.

[16] El artículo de García Espinosa fue publicado originalmente en la revista *Cine cubano* y reproducido en varios países latinoamericanos. La réplica más resonante la escribió Amílcar G. Romero, *El culto de la antiestética* (Primer Plano, Valparaíso, vol. 1, No. 2, 1972). La polémica entre ambos, que incluye otras dos contrarréplicas, fue reunida en la revista *Latinoamericana*, Buenos Aires, No. 4, año 2, agosto de 1974.

García Espinosa —que no tiene por qué ser responsable del mal uso de su artículo— aclaró en la polémica con Amílcar G. Romero el sentido de sus afirmaciones en el contexto cubano y modificó su posición en algunos puntos. «Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes y que, por lo tanto, la mayoría de las veces les aburren. Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Pero, además, hay que tener en cuenta que existen distintas formas de hacer cine. Existe el reportaje, el cine didáctico, el cine-ensayo, el cine de recreación, etc. Todos igualmente importantes si partimos del hecho de que lo que nos interesa es si responde o no a una verdadera necesidad cultural. Pero tenemos que aprender a precisar, y a desarrollar, y a utilizar, los distintos canales de exhibición para las distintas formas de cine. Un cine-ensayo, por ejemplo, puede funcionar estupendamente en la sala de una universidad o de un sindicato y, sin embargo, puede perder eficacia en una sala de cine habitual.» «Hay que estar conscientes de que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos —y debemos seguir haciéndolo— por realizar un cine con destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su formación (deformación) principal.»[17]

Es obvio que estas reflexiones no son aplicables mecánicamente al resto de América Latina, donde las salas habituales no están a disposición de los intereses populares. Las ex-

[17] J. García Espinosa responde, *en la Revista Latinoamericana*, Buenos Aires, No. 4, año 2, agosto, 1974, pág. 125.

periencias del cine llamado de liberación o del tercer mundo constituyen ya una corriente reconocida como parte de la historia cinematográfica. Pero sus límites y dificultades —de recursos técnicos, económicos, la exclusión de las salas comerciales en casi todo el continente— frenan su crecimiento productivo y su difusión fuera de los movimientos políticos y de sus simpatizantes. Sabemos que estas limitaciones no se resolverán hasta que no haya una transformación radical de la sociedad que permita organizar la producción y la distribución del cine en función de objetivos populares. Pero entre tanto es necesario avanzar con una estrategia múltiple: explorar varios géneros, distintos canales de distribución, alcanzar a diversos públicos, ofrecerles —a través y junto con la película— la posibilidad de elaborar críticamente su situación. No hay un solo tipo de cine recomendable para todas las situaciones: películas documental-didácticas, al estilo de *La hora de los hornos*, pueden ser ineficaces en relación con sectores medios no politizados, como lo demostró su fracaso en el circuito comercial; a la inversa, películas políticas que respeten las exigencias técnicas y la moderación del cine comercial, como Z, no siempre cumplen la función reformista denunciada por críticos que sólo tomaron en cuenta el análisis interno de su estructura. La significación de cada obra no es sólo el resultado del ordenamiento sintáctico de su discurso, y por lo tanto no es idéntica en todos los países o clases sociales. Para establecer la utilidad o nocividad de cualquier obra de arte hay que ponerla en relación con el público, con el estado de su conciencia y de las contradicciones en una etapa determinada.

Por último, hay una cuestión teórica cuya discusión afecta a todas las artes, pero resulta especialmente aguda en el cine: las relaciones entre acción y representación. Algunos realizadores de cine popular critican toda forma de *representación* ficticia de la realidad y sostienen que la cultura, el arte, deben ser sólo *actos*. En el libro ya citado de Solanas y Getino esta exigencia fue llevada hasta la exasperación: su propuesta se reduce a «convertir espectadores en actores».

Sin embargo, el cine es una de las artes en que la distancia entre realidad y representación, entre pantalla y platea es más abismal. Tendríamos que colocar como epígrafe de este capítulo la secuencia de *Los carabineros*, de Godard, en la que dos soldados, un poco atrasados en la satisfacción de sus necesidades sexuales, van a un cine, ven en el film a una hermosa mujer bañándose, corren hasta la pantalla y tratan de treparse inútilmente para entrar en la bañera. Sólo consiguen rasgar la pantalla e interrumpir la proyección.

¿No hay una cierta simplificación utopista en este esfuerzo de un sector del arte contemporáneo de disolver *absolutamente* la representación en la acción? Es innegable que en un sentido este pasaje es positivo: la crítica al arte como representación es la crítica a la satisfacción imaginaria que sustituye la real y nos evade de los cambios necesarios para obtenerla. Pero no creemos que este énfasis en la acción —objetivo lógico de un arte revolucionario— deba excluir la elaboración simbólica indispensable en toda cultura. Sólo en una sociedad donde las relaciones entre los hombres fueran transparentes podría estar el arte, y en general el lenguaje, identificados plenamente con la acción. Y aun entonces habría que ver si, como pensaban los surrealistas, no subsistirían experiencias como la muerte y el sexo que no se agotarían al actuarlas y requerirían un campo imaginario para «apresar» lo que sólo puede ser evocado.

Una teoría del cine debe dar cuenta de la multiplicidad de niveles que intervienen en la producción cultural, de cómo se articulan las distintas manifestaciones de la realidad y la ficción en cada uno de los códigos de lo verosímil.[18] Una política cinematográfica popular necesita este soporte teórico, semiológico, para conocer el sentido semántico y pragmático de los mensajes fílmicos con más rigor que el habitual en los discursos ideológicos. Necesita, también, situar

[18] Véase sobre este tema la polémica entre Pier Paolo Pasolini y Umberto Eco en el libro de G. della Volpe y otros, *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.

el modelo semiológico en una teoría social del cine que correlacione su aspecto industrial con su aspecto estético, que ayude a imaginar los caminos por los que pueden transformarse las relaciones entre realizadores, intermediarios y público.

El nuevo cine latinoamericano será el que necesitamos cuando seamos capaces de crear las condiciones económicas, sociales y teóricas para que exista un arte popular. Por el momento, el arte de mayor poder comunicacional, el que ofrece un lenguaje-síntesis con mayores posibilidades para elaborar en conjunto lo sensible, lo imaginario y lo conceptual, sigue siendo el de menor desarrollo en el continente. Apenas unas decenas de films —incluidos los cortometrajes— merecen ser rescatados como anticipos de lo necesario. Pero ya es importante saber que los caminos deben ser varios y no únicamente los del gran espectáculo, que las obras que registren nuestra realidad no tienen por qué aburrirse en el tono gris de los documentales clásicos, que pueden ser documentales-operísticos como *Terra en transe* y *Deus o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, que pueden superar el esquematismo trucado de *La hora de los hornos* y llegar al rigor etnológico y la verosimilitud vivencial lograda, dentro del mismo grupo, por Gerardo Vallejo con *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Fue importante que el falsificado cine de nuestros países aprendiera a hablar de nuestro modo de alimentarnos, de trabajar, de las favelas y de la juventud urbana. Pero los realizadores que atravesaron esa toma de conciencia saben hoy que el cine es también un lenguaje de complejas exigencias si se busca llegar eficazmente al público, que el crecimiento de la conciencia política es más hondo cuando la reflexión va envuelta por los mitos, los placeres y los juegos que acompañan la vida de todos los hombres.



Escena de la película "Actas de Marusia", de Miguel Littin (1975).



Jorge Preloran durante la filmación de uno de sus primeros trabajos.



"Quebracho", de Ricardo Wulicher (1974).

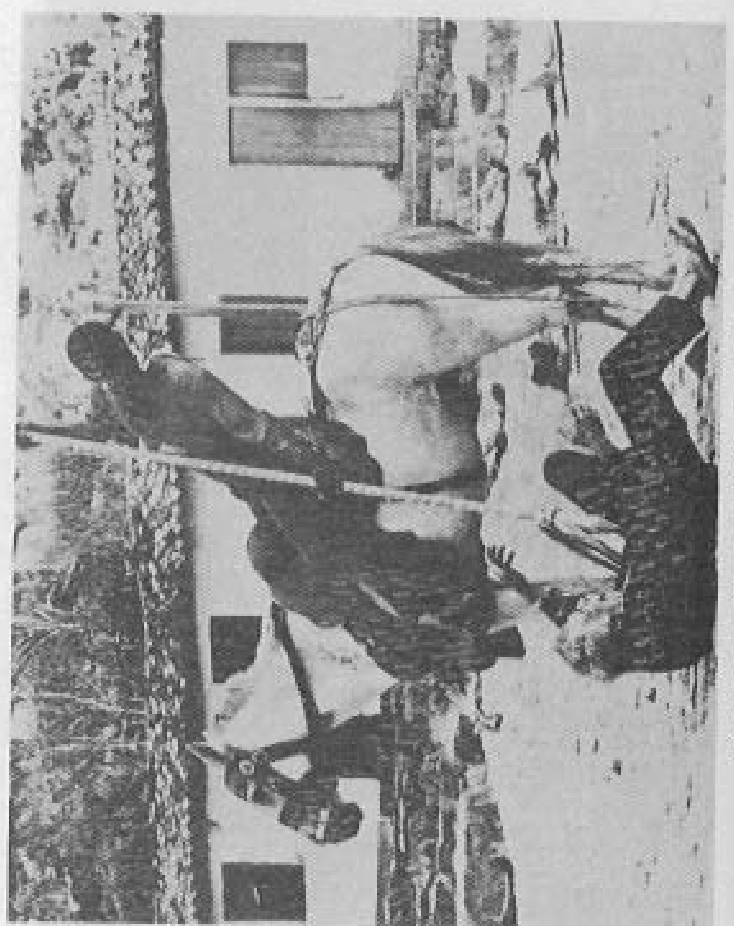
"La Raulito", de Lautaro Murua (1975).



"Canoa", de Felipe Cazals (1975).
(Foto cedida por la Cineteca de México).



Escena de la película "Reed, México Insurgente", de Paul Leduc (1972).
(Foto cedida por la Cineteca de México).



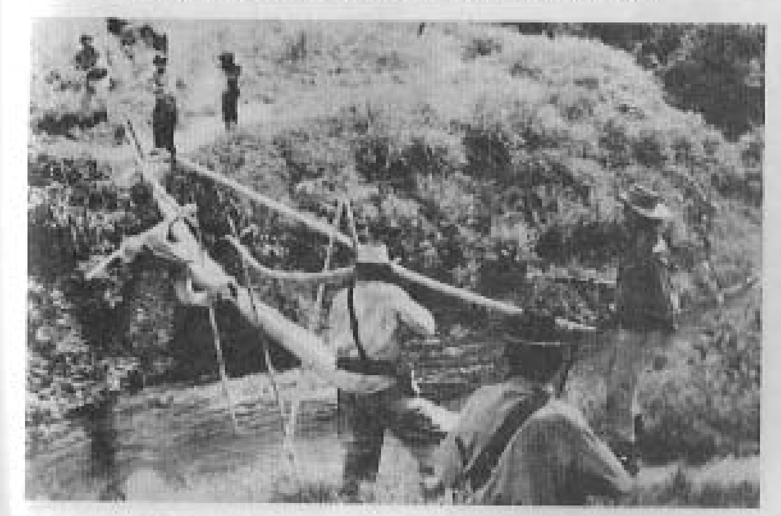
"Antonio das Mortes", de Glauber Rocha (Brasil).



"Lucía", de H. Solas. Cuba.



"El Hombre de Maisinicu", de T. Pérez. Cuba.





"Vidas secas", de Nelson Pereira dos Santos. Brasil 1963.

"¿Qué es la Democracia?", de Carlos Alvarez. Colombia 1971.



IV

Las preguntas pendientes

1. ¿Qué se puede cambiar a través del arte?

Desde el siglo XIX los movimientos de vanguardia nos han acostumbrado a concebir al arte como un instrumento crítico. Contra las estéticas que consagraron las funciones *integradoras* del arte —desahogar los impulsos reprimidos, representar la esencia invariable de lo real— un amplio número de artistas actuales entiende que su tarea es *desmistificar* las convenciones, abrir la conciencia de los espectadores a una *comprensión crítica* de las contradicciones sociales. Pero después de casi dos siglos de esfuerzos didácticos (naturalismo, realismos varios), de rebeliones ejemplares (dadaísmo, surrealismo, happening, etc.) es hora de evaluar los resultados. Han quedado preguntas sin respuestas convincentes: ¿se puede cambiar mediante el arte las relaciones sociales, o las obras artísticas influyen sólo ideológicamente? ¿Pueden los mensajes estéticos tener efecto sobre la realidad material o únicamente actúan en el nivel de lo imaginario? ¿Lograrán las nuevas experiencias superar el elitismo en la comunicación del arte sin que sean previamente transformadas las estructuras económicas que dividen a la sociedad en clases?

Un paso decisivo fue dado al trascender los artistas los espacios cerrados en que los recluyó el sistema de las bellas artes (galerías, museos, salas teatrales o musicales), y vincu-

lar su trabajo con los medios masivos que conforman la comunicación en los grandes centros urbanos: el periodismo, el cine y la televisión. Entre muchos ejemplos, nos gusta pensar en los humoristas de *O Pasquin* en Brasil, Fontanarrosa en la Argentina, los poetas concretos brasileños y los de la nueva trova cubana. Junto a ellos, un gran número de plásticos, escritores, músicos que, mediante la parodia o la aplicación de recursos provenientes de su experimentación artística, recrean los mensajes y la iconografía de la cultura dominante incluyendo en ellos el dato que faltaba para desenmascararlos. Hay que mencionar, asimismo, las películas que mediante un montaje de contrastes, asociando el material ofrecido por los medios con hechos reales que los contradicen, impulsan su lectura crítica: films sobre la TV realizados en Venezuela, Chile, Argentina. Y las experiencias de «teatro periodístico» y «teatro fotonovela», ya descritas, que permiten a los actores ampliar la repercusión social de su oficio al ligarlos a fenómenos comunicacionales de vasta influencia.

El crecimiento de estos trabajos críticos hechos por los mismos artistas es simultáneo con el avance de estudios científicos e ideológicos sobre los medios. Mattelart y Dorfman en Chile,[1] Leonardo Acosta en Cuba,[2] Muraro y Steinberg en la Argentina[3] son algunos de los sociólogos y semiólogos que están descubriendo bajo los contenidos manifiestos las

[1] A. Dorfman y A. Mattelart, *Para leer el Pato Donald*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972. A., Mattelart, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, M. Mattelart y M. Piccini, *La televisión y los sectores populares*, Buenos Aires, Comunicación y Cultura, Edit. Galerna, No. 2.

[2] L. Acosta, *Medios masivos e ideología imperialista*, La Habana, Casa de las Américas, 1972.

[3] H. Muraro, *Neocapitalismo y comunicación de masa*, Buenos Aires, Eudeba, 1974. O. Steinberg, *El lugar de Mafalda*, Buenos Aires, Los Libros, No. 13, 1970; *La historieta: poderes y límites*, Buenos Aires, Centro Editor, Transformaciones, No. 41, 1972; *Isidoro. De cómo una historieta enseña a su gente a pensar*, Buenos Aires, Lenguajes, No. 1, 1973.

estructuras subyacentes de las imágenes y los relatos con que los medios masivos enseñan a los pueblos a pensar y a sentir. Aun cuando tales trabajos tienen la difusión limitada de los textos científicos, su aparición ha ido abriendo una nueva zona de las sociedades dependientes a la denuncia de la manipulación cultural y ha entrenado a periodistas, docentes, etc., en el ejercicio crítico. Además, ha liberado a las artes tradicionales de su aislamiento conceptual y va permitiendo entender la significación de sus procesos comunicacionales en el marco más amplio de los medios masivos.

A partir de estos trabajos, la pregunta sobre qué puede cambiar el arte se transforma en otras más precisas: ¿qué relaciones deben mantener los plásticos, los hombres de teatro y en general los artistas tradicionales con los medios de manipulación masiva, cómo recrear los mensajes de la cultura dominante, por qué canales abrir en la maquinaria ideológica espacios en los que se vaya extendiendo la aptitud crítica? ¿Qué valor tiene efectuar una acción compensatoria: que lo que está censurado en los medios masivos pueda decirse en salas cerradas (teatros, galerías)? ¿Cómo debe articularse la acción de un medio comunicacional sobre otro? Por ejemplo, la deformación ideológica cumplida por la TV —que no puede desmistificarse por la misma TV— ¿puede hacerse por el teatro o las revistas humorísticas? ¿Cómo deben insertarse los análisis sobre la comunicación y el arte en la construcción de un nuevo poder cultural, en las organizaciones políticas que luchan por alcanzarlo? Porque en definitiva volvemos a lo mismo: ¿cómo lograr que la *desmistificación* intelectual se convierta en *praxis* transformadora? ¿Cómo superar la separación entre producción cultural y relaciones materiales de producción?

2. Dar una imagen practicable del mundo

Podemos decir que la característica básica de la cultura dominante es entregar una imagen falsa, impracticable y

sustitutiva de las relaciones sociales. Desde Marx sabemos que esta imagen distorsionada es consecuencia de la división de la sociedad en clases, y que esta división generó una serie de falsas antinomias culturales: la principal es la que se establece entre la teoría y la práctica, entre trabajo intelectual y manual, la que aísla, por un lado, la instrucción erudita, el arte por el arte, y por otro la infraestructura productiva y la cultura popular. Este divorcio se reproduce de mil maneras en otras oposiciones: las que separan el cuerpo del alma, lo material de lo espiritual, el trabajo del ocio. En el campo del arte, las falsas disyuntivas toman la forma de lo realista y lo fantástico, el objetivismo y el subjetivismo, lo didáctico y lo lúdico, en suma, el mundo como objeto de praxis o el mundo como soporte de la satisfacción imaginaria. El conflicto entre ambas orientaciones está representado por tendencias y movimientos: el expresionismo, el dadaísmo y el surrealismo, por distintas vías, enriquecieron los recursos expresivos de la plástica, la literatura, el teatro y el cine, pero concibieron lo real desde la conciencia y la imaginación del artista, y fueron por eso incapaces de insertar sus experiencias en una transformación revolucionaria; el naturalismo y los realismos dogmáticos pusieron en el centro de las preocupaciones estéticas la realidad empírica, pero su ingenuidad representativa bloqueó el juego fantástico y los placeres de la creatividad.

Desde Brecht sabemos —como ya lo supieron otras épocas, pero en función de las exigencias actuales— que entretenimiento y concientización no tiene por qué oponerse, que aprendizaje crítico y participación emocional, goce artístico y eficacia política pueden formar parte de un mismo acto. Su reclamo de que el arte sea a la vez capaz de divertir y de «producir una imagen practicable del mundo»[4] ha encontrado formas precisas en las experiencias de Augusto

[4] B. Brecht, *Escritos sobre teatro*, tomo 1, pág. 149.

Boal, del Grupo Octubre y del Teatro Escambray, en los talleres plásticos de base, en los carteles cubanos y en las brigadas de murales chilenas, en los cineastas que debaten sus películas con públicos de circuitos no comerciales. No sólo el contenido de esas obras y el alcance de su difusión, sino su modo de producirlas, con intervención directa del pueblo, vuelven practicable la proclama surrealista de voltear las barreras entre los artistas y quienes no lo son, socializar el goce creador y situarlo en el centro de la vida. Ya no estamos ante sueños voluntaristas, sino ante métodos rigurosos para la composición teatral colectiva (los de Buenaventura y Boal), ante plásticos y cineastas que se unen a sociólogos y políticos para obtener información sobre la realidad y asegurar la eficacia social de sus mensajes (los plásticos que realizaron *Tucumán arde*, las investigaciones cinematográfico-antropológicas de Leduc, Sanjinés, Vallejo y otros).

Por otra parte, hay que destacar que la originalidad de la mayoría de estas experiencias reside en no conformarse con cambiar la conciencia o transmitir una comprensión crítica de los conflictos sociales; junto con la modificación ideológica buscan la modificación de la conducta, de la práctica material. La tarea del artista plástico o teatral no se reduce a la elaboración de objetos, mensajes —*obras*— para el consumo pasivo de los espectadores; su trabajo consiste en producir *situaciones* en las que, con la participación activa de todos, se ensaya una transformación de las relaciones sociales. Cuando los «hechos» artísticos pasan a ser el reordenamiento del ambiente o la dramatización de un conflicto social por los mismos protagonistas, el arte ha dejado de ser un espacio ficticio para la sublimación compensatoria de impulsos reprimidos. Al abolir los tabiques entre lo instrumental y lo placentero, entre lo fantástico y lo real, entre la forma y la función, los artistas contemporáneos sostienen que su tarea no es «*idealizar* una realidad demasiado brusca, sino *somatizar* unos ideales demasiado ilusorios». «La nueva consigna pa-

rece anunciar que no existen *bienes* sino *actos* culturales.»[5] Se trata de volver de los museos a la plaza pública, de la cultura como espectáculo a la cultura como acción, del placer delegado en la satisfacción sustitutiva del héroe televisivo al goce de transformar las formas establecidas. Se trata, en suma, de que nos convirtamos de consumidores en productores: de consumidores de instituciones en productores de acontecimientos.

Pero aquí reencontramos el problema de la eficacia: ¿se pueden cambiar las instituciones mediante la acumulación de acontecimientos? ¿No existe el peligro de reincidir en una vieja ilusión: creer que desde el arte pueden resolverse los conflictos de clases y los demás antagonismos generados por la división social del trabajo? Por cierto, para que estas experiencias sean algo más que experiencias, para que la cultura entera no se diferencie de la práctica transformadora de las masas y sea el modo de satisfacer colectivamente las necesidades, es indispensable cambiar las relaciones sociales de producción: un arte socialista sólo existirá en una sociedad socialista. Pero para ir formando la nueva cultura no hay que esperar la revolución; al contrario, la práctica socializada del arte es un instrumento clave para crear nuevas condiciones culturales en las que crezcan, desde las bases, la conciencia y la acción revolucionarias.

3. Transferir al pueblo los medios de producción artísticos

Vimos que la crisis actual del arte latinoamericano no es esencialmente una crisis de contenidos o de formas, ni de ideología, ni de público. Las deficiencias parciales observadas en cada uno de estos aspectos derivan de un modo de producir el arte, cuyo núcleo es la apropiación privada de los

[5] Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974, págs. 242 y 257.

medios de producción artística al servicio de intereses mercantiles. Por eso afirmamos que un arte de liberación no se consigue mediante la experimentación formal aislada, ni cambiando sus contenidos ideológicos, ni difundiéndolo entre más espectadores, ni reemplazando los temas extranjeros por los nacionales. Cada uno de los momentos del proceso artístico será reestructurado en la medida en que nuestros pueblos dispongan de la producción, la distribución y el consumo del arte. Esta concepción integrada del circuito artístico, que entiende la socialización como la transferencia al pueblo de los medios para producirlo y gozarlo, fue anunciada por Marx cuando explicó que «en una sociedad comunista no habrá pintores sino, a lo sumo, hombres que entre otras cosas se ocupen también de pintar».[6]

Un siglo después de aquella frase ser artista sigue siendo el resultado de una especialización. Incluso en las sociedades que marchan hacia el socialismo: en Cuba los artistas gráficos, los cineastas y los actores teatrales cumplen tareas diferenciadas. Las mejores películas, los mejores carteles, los espectáculos teatrales más logrados de lo que llamamos el arte de liberación en América Latina son hechos por profesionales que recibieron formación técnica. ¿Podemos seguir afirmando que cualquier persona puede ser artista, o necesita cualidades especiales?

Entendemos que ante esta cuestión hay dos riesgos. Uno es el *profesionalismo*, o sea la resistencia de los artistas a perder sus privilegios en una redistribución de las funciones sociales. El otro es el *populismo*, que ignora la especialidad de cada práctica social, la necesidad de formación técnica y teórica, y «resuelve» la satisfacción de las necesidades con una supuesta capacidad espontánea del pueblo para producir ciencia, arte, etc., con independencia de las condiciones exigidas por el desarrollo contemporáneo. La orientación general debe ser la transferencia al pueblo del control de la produc-

[6] K. Marx y F. Engels, *La ideología alemana*, Montevideo, Ediciones Pueblos Unidos, 1959, pág. 445.

ción —en el arte como en todos los demás campos; pero el pueblo puede participar en la producción, y en su control, de diversas maneras, por ejemplo encomendándolo a representantes auténticos. Así como suponemos que en el socialismo se necesitarán ingenieros, agrónomos y médicos especializados, también puede haber artistas que cumplan tareas para las cuales se requiera una preparación particular. Pero aún es temprano para confirmar estas suposiciones; lo fundamental será que el lenguaje, los hechos históricos, los objetos, la materia prima de toda elaboración artística sean propiedad de todos, que se sientan tan dueños del arte los emisores como los receptores, y que el código y los canales que los comuniquen pertenezcan a la sociedad entera. Dentro de esta propiedad compartida de los bienes y los mensajes, los intelectuales y los artistas no estaremos separados del resto del pueblo por una división *social* del trabajo, sino diferenciados —como el albañil o el veterinario— por una división *técnica* de las tareas: al ser realizadas solidariamente, los lenguajes que las expresen se integrarán como aspectos diversos de un mismo proyecto social.

Podemos decir que hay dos diferencias radicales en la manera de concebir la práctica de los artistas revolucionarios respecto de la concepción burguesa del arte: en primer lugar, los artistas cuyas experiencias describimos no piensan que las aptitudes estéticas se posean desde el nacimiento o se reciban por inspiración; fuera de toda aristocracia hereditaria o mística, hoy sabemos que se llega a ser un buen artista, como en cualquier otro oficio, por el trabajo. En segundo lugar, un artista que concibe su tarea como parte de la lucha por el socialismo no la realiza para lucrar, ni para sí mismo, sino para compartir con el pueblo lo que en definitiva extrajo de su experiencia viva con él.

La redefinición del intelectual formulada por Gramsci es útil para precisar este nuevo concepto del artista y de su ubicación social. Gramsci afirmaba que todos los hombres, cualquiera que sea su ocupación, deben enfrentar diariamente problemas que les exigen una concepción del mundo y

una revisión de la conducta que la expresa. Este ejercicio del pensamiento, realizado por ejemplo por un electricista, no nos permite llamarlo intelectual; sería lo mismo que llamar electricista a quien está acostumbrado a reparar los desperfectos eléctricos de su propia casa. De manera que no se puede caracterizar al intelectual —o al obrero— por el *contenido* de sus actividades. Sólo se encuentra un criterio válido a partir «del sistema de relaciones que esas actividades mantienen (y por tanto los grupos que representan) en su situación dentro del complejo general de las relaciones sociales».[7] En este sentido, para el filósofo italiano un dirigente sindical revolucionario es un intelectual porque conceptualiza de modo crítico la experiencia de su clase o su gremio en cada coyuntura. Si llevamos esto a la redefinición del concepto de artista, podemos decir que no es el que hace obras de arte separadas de los demás objetos, sino el que desarrolla la creatividad sensible e imaginaria en el interior de la producción y de los grupos sociales que la realizan. Esta reformulación nos ayudará a comprender las tres relaciones más conflictivas planteadas a los artistas actualmente: la relación con el mercado, con el poder político, y con el arte anterior u otras formas artísticas que coexisten en sociedades actuales con las artes tradicionales.

4. El artista como trabajador de la cultura

La historia moderna de las relaciones entre producción artística y condicionamientos sociales resulta bastante irónica para los artistas. Luego de independizarse de las directivas de la iglesia y de las cortes, al querer desarrollar la autonomía de su trabajo, los artistas llevaron la experimentación a formas cada vez más herméticas y acentuaron el elitismo del arte. Sus rebeliones contra la sociedad, al no insertarse en

---

[7] A. Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Lautaro, pág. 14.

los canales de comunicación populares, se desvanecieron en una nueva forma de dependencia: la que les impuso el mercado.

La reacción contra el elitismo del arte de salones llevó a muchos artistas a abandonarlos y buscar en las comunicaciones masivas la difusión popular, e incluso los temas y las formas de sus obras; pero los que sólo hicieron esto —por ejemplo los pop— fueron devorados por el aparato comercial. Hubo quienes trataron de evitar la mercantilización produciendo obras cuyas grandes dimensiones (sólo aptas para una plaza o una calle) o cuyo carácter efímero (el happening) impedían su secuestro en una mansión o un museo. No obstante, el aparato comercial renueva su astucia e incorpora de otras maneras el arte al mercado: los medios masivos de comunicación ofrecen, más que el consumo de las obras, el consumo de la biografía de los artistas. Borges no pertenece tanto al sistema mercantil por los libros que vende como por los reportajes y artículos que lo publicitan... y que publicitan a la revista que los incluye. Un happening puede ser no comercializable en el sentido en que lo es una escultura, pero los medios pueden estar ávidos de aumentar su tiraje difundiéndolo.

El orden social capitalista no admite que quienes no poseen los medios de producción decidan el sentido y el destino de sus productos. La condición del artista es semejante a la de todos los trabajadores: su fuerza de trabajo no es pagada por el valor cualitativo de su obra ni por el tiempo socialmente necesario para producirla, sino según la cotización que recibe como mercancía. Por eso, para luchar contra la mercantilización son insuficientes las actitudes individuales y defensivas: negarse a vender las obras, eludir la publicidad, hacer objetos perecederos que no pueden exhibirse en lugares privados. Si bien estas variantes han constituido un avance de la conciencia y la práctica artística, y conservan aún cierto valor, a la política artística de la burguesía sólo puede responderse eficazmente con otra política: como en cualquier

campo de la producción, su punto de partida es la toma de conciencia del artista de su condición de trabajador, la solidaridad con los demás artistas en la defensa de sus derechos y la inserción de la lucha por su liberación en las de todo el pueblo. Si las obras —pero no sólo las obras, sino la actividad entera de los artistas— se integran en el contexto más amplio de las transformaciones impulsadas por la clase trabajadora, su sentido va a ser tan fuerte allí que todo otro uso pasará a segundo plano.

5. Producción artística y práctica política

Una de las cuestiones que el arte de los dos últimos siglos abrió con una riqueza desconocida anteriormente, es la de la relación entre la producción artística y la práctica política. Al colocar en estos términos el problema desplazamos el eje de la estética liberal, que ha sido la relación entre la *creación* artística y el *poder* político. Esta diferencia es fundamental, porque la imposibilidad del pensamiento burgués para vincular satisfactoriamente arte y política deriva, en primer lugar, de obstáculos estructurales del sistema capitalista, pero también de un incorrecto planteamiento del problema. Ya señalamos el error de considerar a la «creación» como un componente central del arte, como así también las deformaciones irracionales e individualistas que esa noción implica, y que enfrentan a los artistas con toda forma de acción colectiva y de pensamiento objetivo que cuestionen el reducto de su subjetividad; parece coherente con esta caracterización de la producción artística que se haya visualizado como referente antagónico, «amenazante», al poder político. Es verdad que hay tiempos de incomprensión y dogmatismo de gobiernos de distinto signo hacia el desarrollo del arte, que a veces el cuestionamiento del elitismo de los artistas se convirtió en la transferencia de la decisión sobre el arte que debe hacerse, no al pueblo deliberando, sino a otra élite: la burocracia política; como lo escribió el propio

Che Guevara, refiriéndose al realismo socialista, se les pide a los artistas que escriban o pinten lo que entiende todo el mundo, pero en realidad «es lo que entienden los funcionarios».[8]

Todo esto hace explicable la desconfianza de los artistas hacia cualquier subordinación de su trabajo a exigencias políticas. Pero también es cierto que América Latina reúne ya un gran número de experiencias culturales realizadas dentro de organizaciones populares, en las cuales los artistas lograron superar su aislamiento y avanzar en búsquedas experimentales. Más aún: experiencias que sólo son posibles cuando se cuenta con un público masivo y que sólo pueden tener efectos de largo alcance en la conciencia y la sensibilidad populares integradas en un proceso de transformación socioeconómica. Pese a los aspectos aún irresueltos en la relación entre arte y política, es evidente que las condiciones de esa relación están cambiando favorablemente en algunos lugares si son posibles trabajos como los de los cartelistas y cineastas cubanos dentro de organizaciones estatales, la experimentación teatral desarrollada como parte de las campañas oficiales de alfabetización en Perú y actividades análogas de grupos teatrales y cinematográficos en otros países, ligados a organizaciones políticas. ¿Cómo no recordar que los obreros tucumanos marcharon en manifestación por las calles para defender la proyección sin censura de *El camino a la muerte del viejo Reales*, de Vallejo; que estudiantes y obreros improvisaron marchas políticas en México y Caracas al finalizar la proyección de *La hora de los hornos;* que los campesinos bolivianos realizaron manifestaciones en varias ciudades hasta que lograron que se levantara la censura sobre *Sangre de Cóndor*?

Estos hechos abren un nuevo panorama tanto para la creatividad y la comunicación popular del arte como para la acción política. Y es necesario subrayar que el beneficio

[8] Ernesto Che Guevara, *El socialismo y el hombre en Cuba*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Ediciones del Plata, 1972.

es para los artistas y para las organizaciones revolucionarias, pues no se trata sólo de un problema de los artistas. Así como en el campo intelectual existe un exceso de verbalización sobre sus vínculos con la política y un escaso trabajo real, en las organizaciones políticas la cuestión del arte se encara muchas veces con excesivo pragmatismo, atendiendo muy poco a su problemática específica. Apremiados por las exigencias inmediatas, los partidos a veces descuidan la función necesaria del trabajo cultural para profundizar los cambios políticos, desarrollar la conciencia y estimular la imaginación transformadora hasta en los aspectos más cotidianos. Una revolución que, además, de transformar las estructuras económicas, busque generar un hombre nuevo, necesita la profundización masiva de la conciencia crítica y la elaboración de símbolos que sinteticen la identidad del pueblo y el sentido de los cambios.

En el fondo de las divergencias sobre la importancia del arte, y en general de los aspectos superestructurales en el trabajo revolucionario, se halla la discusión sobre el papel de las masas y la necesidad de su participación democrática en las decisiones. A propósito del desinterés de algunos sectores de la Unidad Popular chilena por la lucha ideológica y por la elaboración de una política cultural acorde con los objetivos revolucionarios, decía Armand Mattelart: "Tronchar y postergar la cuestión de la lucha ideológica, en nombre de la prioridad de la construcción del poder material, significa en la realidad relegar a un segundo plano el papel de las masas organizadas en la consolidación del poder desde su práctica diaria de la lucha de clases».[9] La clase dominante, en cambio, realizó en los medios de comunicación todas las modificaciones necesarias para defender ideológicamente sus privilegios y recuperar el gobierno: «los diarios, las revistas (desde el semanario femenino hasta la revista infantil), las radios y la televisión en manos de la derecha, dejaron su

[9] A. Mattelart, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pág. 13.

misión ancestral de atomizar y desmovilizar a la masa de sus lectores y auditores, asumiendo su papel de 'agitador y organizador colectivo', procurando apoyar un nuevo concepto de 'solidaridad' y romper el individualismo de sus clientelas políticas».[10]

Las reflexiones de Mattelart sobre las deficiencias de la política comunicacional revolucionaria en el caso chileno son útiles para entender lo ocurido en otros países latinoamericanos. Las experiencias obtenidas en Brasil durante el gobierno de Goulart, en Uruguay durante la campaña electoral del Frente Amplio, en Perú en los últimos años, en la Argentina durante la última campaña electoral y los primeros meses del tercer gobierno peronista, han revelado a la vez las enormes posibilidades del trabajo cultural y las dificultades para establecer formas orgánicas, planes de largo alcance, más allá de las coyunturas electorales u otras formas de movilización transitoria. Los mayores avances en la complementación de artistas y políticos se lograron en los períodos de crecimiento de las luchas populares, de apertura democrática a la participación masiva y a la circulación de mensajes políticos revolucionarios. Pero al endurecerse la represión y resurgir gobiernos antipopulares que dificultan el trabajo de masas, los artistas se repliegan sobre las actividades más tradicionales de su oficio y las organizaciones políticas sobre las exigencias más urgentes de la lucha. Y aun en los períodos de gobiernos populares, las dificultades para coordinar acciones de artistas o grupos aislados en una política coherente, para interesar al poder político en el desarrollo de una cinematografía o un teatro populares, indican lo que aún falta avanzar.

En síntesis, podemos decir que los principales problemas actuales en la relación entre producción artística y práctica política son de tres órdenes: 1) superar el desarraigo de los artistas de los acontecimientos populares, el desajuste de su

[10] *Idem.*

formación intelectual y sensible respecto del universo popular y de sus códigos comunicacionales; 2) encontrar dentro de los movimientos políticos un lugar orgánico para el trabajo cultural, en el que, conscientes de la complejidad de este campo, de sus problemas abiertos y del dinamismo de cada proceso, se reconozca la necesidad de la experimentación simultánea en varios tipos de actividades; 3) imaginar procedimientos de comunicación artística capaces de circular en condiciones de represión y censura.

Es mucho lo que avanzamos en relación con lo que teníamos hace dos décadas, pero es mucho también lo que falta realizar para llegar a saber qué puede lograrse mediante el arte en la búsqueda de una nueva sociedad. La crítica de las ilusiones vanguardistas a lo largo de este libro hizo evidente que el arte no puede reemplazar a la política como medio de transformación social. Pero el hecho de que sea una actividad *distinta* no quiere decir *separada:* al servicio de una política o de otra, consciente o inconscientemente, el arte ofrece siempre canales para que el conocimiento ideológico sea transmitido, visualizado, sentido, hasta corporalizado. Si bien el arte popular no es siempre un hecho estrictamente político, en el sentido de que no produce como efecto la toma del poder, sus diversos procedimientos de *representación* de las relaciones sociales (plástica, cine, literatura, teatro) y de *actuación* en ellas (las mismas artes en tanto promueven la participación activa del público), dan la posibilidad de realizar analógica o simbólicamente la transformación del sistema social. El sentido político más radical del arte socializado es el de producir, en vez de espectadores, actores críticos; en vez de la catarsis o el inconformismo, una imaginación capaz de ensayar acciones eficaces.

6. Ubicación del arte socializado en la historia del arte

La relación de la estética socialista con el arte anterior no se resuelve rechazándolo por haber nacido en sociedades

de clases. Del mismo modo que en otras zonas de la historia (el trabajo, el conocimiento), el problema radica en encontrar un nuevo modo de apropiarse de las obras del pasado. Si lo que caracteriza a cada arte es, como demostramos, más que sus contenidos, temas o formas, el modo de producirlo, o sea de apropiarse y transformar los materiales provistos por cada época, el problema del arte burgués es haber sido producido mediante la apropiación privada y la elaboración sensible e imaginaria individualista. Y si cada arte es, además de un modo de producir objetos y de representar las relaciones sociales, una forma de praxis a través de la cual se busca modificar o conservar lo real, entonces es posible leer en su historia el itinerario de las contradicciones humanas y el esfuerzo por superarlas. El hecho de que gran parte de los cuadros impresionistas y surrealistas estén sustraídos al conocimiento popular por coleccionistas privados de Nueva York, Londres y París; el hecho de que la música de Pierre Boulez, o muchos poemas de Vallejo sean (hoy) inaccesibles para la mayoría, no permite condenar a una prehistoria «antipopular» *Los valores personales* de Magritte o los hallazgos de *Trilce*. Así como la tecnología y las industrias surgidas en el sistema capitalista no son destruidas en el paso al socialismo, sino apropiadas y transformadas para ponerlas al servicio de las necesidades colectivas, el arte popular del futuro se formará con lo que vayan produciendo los pueblos pero asimismo con los documentos, objetos e imágenes heredados. Estos testimonios de nuestro pasado, para que contribuyan a entender el presente, deberán ser revisados, leídos y gustados desde un nuevo lugar determinado por diferentes relaciones sociales que aquéllas que los produjeron. Producir un nuevo arte implica tanto producir nuevas obras como producir nuevas condiciones sociales para recibirlo y gozarlo.

En conexión con esto surge la cuestión de la diferencia entre los géneros. Hay géneros artísticos predominantemente colectivos, como el teatro o la música orquestal, y otros predominantemente individuales, como la novela y la pintura de caballete, que son formas subjetivadas por la cultura burguesa de modalidades lingüísticas que antes fueron hechos colectivos: la narración épica y la pintura mural. Por un lado, cada arte debe transformarse en el proceso de liberación para hacer posible la satisfacción masiva de las necesidades sociales. Pero, por otra parte, debe rescatarse la riqueza de posibilidades ofrecidas por la práctica personal —no necesariamente individualista— de actividades como la poesía o la plástica. Y aun en las explosiones individuales, en las grandes obras que se debaten sin salida en los conflictos burgueses (Buñuel en el cine, Beckett en el teatro, Onetti en la novela) es posible hallar testimonios valiosos de las contradicciones de un período o una clase. Sería ingenuo y torpe privarse de entender esas formas extremas de la lucidez contemporánea por considerarlas decadentes. En cada toma de conciencia radical existe, aunque el propio autor no lo perciba, el impulso para comprender los conflictos sociales. Aun cuando estas formas agónicas no hablen del camino para superarlos, son también lugares en los que la sensibilidad y la imaginación luchan por comprenderlos. Aun cuando su comprensión distorsione los datos del problema, su testimonio suele ser más fecundo que el de los realismos ingenuos.

Una visión crítica pero comprensiva de las diferentes vías del arte contemporáneo permite apreciar sus vasos comunicantes y su riqueza polifónica. Permite integrar —distinguiéndolas— obras y géneros de diversa *eficacia social*, según sus *etapas* y *niveles*. Hay obras de eficacia inmediata, como un cartel para una movilización política o un dibujo animado para campañas de educación sanitaria; pero también hay obras de eficacia mediata: una novela, una canción, un poema, en los que un pueblo o una clase encuentran a largo plazo símbolos que fortalecen su identidad y permiten elaborar solidariamente un acontecimiento importante. En cuanto a los niveles de eficacia —zona en la que aún está casi todo por investigar— no hay que desconocer que es una necesidad legítima de toda sociedad contar con canales

de distinta frecuencia para la comunicación: el teatro de agitación y el cine político, cuyas estructuras de lenguaje y recursos comunicacionales facilitan la rápida inserción de sus mensajes en la praxis social, no excluyen la importancia de aquellas artes, como la novela y la música de conciertos, cuya influencia indirecta y diferida vuelve más difícil medir sus efectos.

Tampoco se trata, por cierto, de eludir la cuestión diciendo que todo es igualmente válido. Una política cultural revolucionaria, aún con criterios pluralistas, debe jerarquizar las prioridades. ¿Cómo combinar las experiencias surgidas de la transferencia al pueblo de los medios de producción artística con la difusión de obras surgidas de la producción individual? ¿Cómo se articularán en una nueva cultura el arte que convoca a la construcción solidaria y el que expresa el desgarramiento que implica la transformación? ¿Cómo educarnos estéticamente para encontrar a la vez en el canto de una consigna de lucha y en la sinfonía que elabora la historia de un pueblo distintos caminos para una misma alegría? Estas son algunas de las preguntas decisivas para encarar la formación de una nueva estética. Esforzarnos por responderlas nos permitirá comprender la significación del arte socializado en la historia del arte mucho más radicalmente que si decidimos que su función es archivar toda obra anterior.

Por otra parte, esta revisión de conceptos y criterios resulta aún más compleja si tomamos en cuenta que el objeto de estudio de la estética no se limita a las obras de arte, ni a las actividades agrupadas bajo las disciplinas artísticas. La importancia adquirida en la formación del gusto por nuevos medios de comunicación —los afiches, la televisión—, la irrupción de productos de la cultura popular, junto con las clases que los generan, obligan a extender el campo del arte, no sólo a nuevos objetos y mensajes, sino a todas las actividades en las que se realiza la producción, la circulación y el consumo del gusto, del goce sensible y de su elaboración imaginaria. El estudio del arte abarca hoy el análisis de las

obras de arte tanto como el de las transformaciones de su sentido operadas por los canales de distribución y por la variable receptividad de los consumidores. Abarca las artes tradicionalmente reconocidas como tales (música, literatura, pintura, escultura), pero también las actividades no consagradas por el sistema de las bellas artes, como las expresiones sivuales y musicales en las manifestaciones políticas, o aspectos de la vida cotidiana (la decoración, los espectáculos deportivos, la cocina). El arte deja de concebirse, entonces, sólo como un campo diferenciado de la actividad social y pasa a ser también un modo de practicar la cultura.

Si era difícil dar una definición universal del arte cuando el objeto de estudio se agotaba en la obra, ¿no se ha vuelto definitivamente imposible con esta ampliación? Seguimos pensando que las definiciones universales e intemporales son idealistas y etnocéntricas, pero podemos formular —más que una definición que cierre el problema— una caracterización provisoria y operativa, un instrumento que permita conocer la realidad y actuar en ella. Si partimos de lo que ha sido en los últimos siglos, de su trayectoria en nuestro continente y de las transformaciones requeridas por una estrategia revolucionaria, podemos afirmar que el arte abarca todas aquellas actividades o aquellos aspectos de actividades de una cultura en los que se trabaja lo sensible e imaginario, con un fin placentero y para desarrollar la identidad simbólica de un pueblo o una clase social, en función de una praxis transformadora.

Bibliografía

Una buena parte de la preparación de este libro consistió en reunir artículos, manifiestos y otros materiales que documentan los trabajos de arte popular, como así también las reflexiones estéticas en las que artistas, críticos y teóricos tratan de fundamentarlas. Un gran número de dichos textos se halla disperso en revistas que rara vez trascienden las fronteras nacionales por la balcanización y la censura que mantienen desconectados a los países latinoamericanos. Ante la imposibilidad de componer una bibliografía exhaustiva, o que al menos represente las tendencias principales en cada país —tarea que deberán encarar organismos de alcance continental— hemos seleccionado una lista básica para quienes deseen avanzar en las líneas de estudio propuestas en este volumen.

I. Teoría del arte y ciencias sociales

Arvatov, Boris, *Arte y producción*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

Barthes, Roland y otros, *Literatura y sociedad*, Barcelona, Martínez Roca, 1969.

Barthes, Roland y otros, *La semiología*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.

———, *Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

Baudrillard, Jean, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI, 1974.

Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973.

Bense, Max, *Estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

Bizet, Jacques-Andrés y otros, *Estructuralismo y estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

Boal, Augusto, *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1975.

Bourdieu, Pierre, *Campo intelectual y proyecto creador*, en J. Pouillon

y otros, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 3a. edición.
———, *Disposition esthétique et compétence artistique*, en Les Temps Modernes, febrero, 1971, No. 295.
Bozal, Valeriano, *El lenguaje artístico*, Barcelona, Península, 1970.
Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, tomos I, II y III, 1973.
Della Volpe, Galvano, *Crítica del gusto*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
Desnoes, Edmundo, *La utilización social del objeto de arte*, en D. Bayón y otros, *América Latina en sus artes*, México, Unesco-Siglo XXI, 1974.
Duvignaud, Jean, *Sociologie de l'art*, París, PUF, 1967.
Eco, Umberto, *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
———, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1968.
———, *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
———, *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972.
——— y otros, *Sociología contra psicoanálisis*, Barcelona, Martínez Roca, 1974.
Fernández Retamar, Roberto, *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*, Buenos Aires, La Pléyade, 1973.
Francastel, Pierre, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé, 1972.
———, *Problemas de sociología del arte*, en G. Gurtvich, *Tratado de sociología*, Buenos Aires, Kapelusz, tomo II.
Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva.
———, *El poeta y la fantasía*, *idem*.
Galard, Jean, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, Fundamentos, 1973.
Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva, 1967.
———, *Investigaciones dialécticas*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1962.
Gramsci, Antonio, *Literatura y vida nacional*, Buenos Aires, Lautaro, 1961.
———, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
Guerrero, Juan Luis, *Estética operatoria en sus tres direcciones*, Buenos Aires, 1956 y 1967, tomos I, II y III.
Gullar, Ferreira, *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, Río de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 1973.
Hadjinicolaou, Nicos, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.

Hauser, Arnold, *Introducción a la historia del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973.
———, *Sociología del arte*, tomos 1 y 2, Madrid, Guadarrama, 1975.
Híjar, Alberto, *Producción, reproducción y significación artística*, en Cuadernos de Comunicación, México, No. 13, julio, 1976.
Huisman, Denis, *La estética*, Buenos Aires, Eudeba, 1962.
Jitrik, Noé, *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.
Jakobson, Román, *Essais de linguistique générale*, París, 1963.
Kalenberg, Angel, *Mercado, gusto y producción artística*, en D. Bayon y otros, *op. cit.*
Kavolis, Vytautás, *La expresión artística: un estudio sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.
Kofman, Sarah, *El nacimiento del arte: una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1964.
———, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
———, *Arte, lenguaje y etnología*, México, Siglo XXI, 1968.
Lukács, Georg, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 1966.
Maldavsky, David, *Teoría literaria general*, Buenos Aires, Paidós, 1974.
Maldonado, Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte*, Santiago de Chile, Trigono, 1971.
Mariátegui, José C., *El artista y su época*, Lima, Amauta, 1959.
Mao Tse-Tung, *Sobre la literatura y el arte*, Buenos Aires, Nativa, 1974.
Marx, Karl y Engels, F., *Textos sobre la producción artística*, Madrid, Ediciones Alberto Corazón, 1972.
Masotta, Oscar y otros, *Happenings*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.
Mattelart, Armand, *La comunicación masiva en el proceso de liberación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.
——— y otros, *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
Morpurgo Taglibúe, Guido, *La estética contemporánea*, Buenos Aires, Losada, 1971.
Muraro, Heriberto, *Neocapitalismo y comunicación de masa*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
Noé, Luis Felipe, *Antiestética*, Buenos Aires, Van Riel, 1965.
Novelo, Victoria, *Artesanías y capitalismo en México*, Sepinah, 1976.
Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970.

Pichon Rivière, Enrique, *Del psicoanálisis a la psicología social*, tomo II, Buenos Aires, Galerna, 1971.
Portuondo, José Antonio, *Concepto de la poesía y otros ensayos*, México, Grijalbo, 1974.
Posada, Francisco, *Lukács, Brecht y la situación actual del realismo socialista*, Buenos Aires, Galerna, 1969.
Rama, Angel, *Transculturaçao na narrativa Latino-americana*, Cadernos de Opiniao, No. 2, Río de Janeiro, 1975.
Raphael, Max, *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Archipiélago, 1946.
Ribeiro, Darcy, *Las Américas y la civilización*, Buenos Aires, Centro Editor para América Latina, 1969, tomo I.
Rossi Landi y otros, *Semiótica y praxis*, Barcelona, Península, 1969.
Rubert de Ventós, Xavier, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1973, 2a. edic.
———, *La estética y sus herejías*, Barcelona, Anagrama, 1974.
Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1967, 2a. edición.
———, *Estética y marxismo* (antología), México, Era, 1970, tomos I y II.
———, *Socialización de la creación o muerte del arte*, en Casa de las Américas, No. 78, mayo-junio, 1973.
Silbermann, Alphons y otros, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
Solanas, Fernado y Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
Teyssedre, Bernard y otros, *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruselas, La Connaisance, 1969.
Todorov, Tzvetan, *Poétique*, en *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968. (Hay edición castellana en Editorial Losada, de Buenos Aires.)
Trotsky, León, *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1964.
Verón, Eliseo, *Un happening de los medios: notas para un análisis semántico* y *Comunicación de masas*, en Masotta y otros, *op. cit.*
Yurkievich, Saúl, *El arte de una sociedad en transformación*, en D. Bayon, *op. cit.*

II. Historia social de la estética en América Latina

Acha, Juan, *La necesidad latinoamericana de redefinir el arte*, en Eco, No. 177, julio, 1975.
Alsina Thevenet, Homero, *Censura y otras presiones sobre el cine*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1972.

Altamirano, Carlos y Sarlo Sabajanes, Beatriz, *Acerca de política y cultura en la Argentina*, Los Libros, Buenos Aires, enero-febrero, 1974.
Arguedas, José María, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada.
Barnet, Miguel y otros, *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971.
Bayon, Damián, *Aventura plástica de Hispanoamérica*, México, FCE, 1973.
———, *Los organismos difusores y la movilidad de los artistas*, en D. Bayon, *América Latina en sus artes.*
———, *¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?*, en la Revista Artes Visuales, México, 1976, No. 11.
Bedoya, Jorge y Gil, Noemí, *El arte en América Latina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.
Becker-Doner, Etta, *Arte popular latinoamericano*, en Humboldt, 1973, No. 51.
Benedetti, Mario, *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974.
Bértola, Elena de, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
Blanco, José Joaquín, *Fórmulas de la cultura populista*, en Textos No. 9-10, Guadalajara, México, 1975.
Boal, Augusto, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
Candido, Antonio, *Literatura y subdesarrollo*, en Fernández Moreno, César, *América Latina en su literatura*, México, Unesco-Siglo XXI, 1974, 2a. edición.
Cortázar, Julio, *Viaje alrededor de una mesa*, Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1970.
Collazos, Óscar; Cortázar, Julio y Vargas Llosa, Mario, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, Siglo XXI, 1971.
Dalton, Roque y otros, *El intelectual y la sociedad*, México, Siglo XXI, 1969.
De Carvalho Neto, Paulo, *El folklore de las luchas sociales*, México, Siglo XXI, 1973.
De Juan, Adelaida, *Actitudes y reacciones*, en D. Bayon, *América Latina en sus artes, op. cit.*
Díaz, Jesús y Valdez-Paz, Juan, *Vanguardia, tradición y subdesarrollo*, en Barnet y otros, *op. cit.*
Eder de Blejer, Rita, *¿Cuándo se vuelve latinoamericano el arte en América Latina?*, en Artes Visuales, México, 1976, No. 11.
Fernández Perera, Manuel, *Elitismo y populismo en la cultura mexi-*

cana contemporánea, en Textos No. 9 y 10, Guadalajara, México, 1975.
Fernández Retamar, Roberto, *op. cit.*
———, *Ensayo de otro mundo*, La Habana, Instituto del Libro, 1967.
Fevre, Fermín, *Las formas de la crítica y las respuestas del público*, en D. Bayon, *América Latina en sus artes*.
Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, J. Mortiz, 1971.
Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz, 1962.
García, Canclini, Néstor, *Vanguardias artísticas y cultura popular*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Transformaciones, No. 90, 1973.
———, *Movimientos artísticos y transformaciones sociales en la Argentina (1960-1975) informe sobre una investigación*, en Cuadernos Americanos, México, vol. CCIX, No. 6, 1976.
Gibaja, Regina, *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba, 1974.
ICAIC, *El nuevo cine latinoamericano*, anexo de Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1972.
Jacoby, Roberto, "Una vidriera de la burguesía industrial", en *Los Libros*, Buenos Aires, 1970, No. 12.
Labastida, Jaime, *La poesía mexicana (1965-1976)*, en Revista de la Universidad de México, vol. XXX, No. 12, 1976.
Lafforgue, Jorge y otros, *Nueva novela latinoamericana*, Buenos Aires, Paidos, 1696, 2 vols.
Los Libros, Buenos Aires, No. 20, junio, 1971 (número dedicado al caso Padilla y la cultura en Cuba).
Mahieu, Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
Manrique, Jorge Alberto, *¿Identidad o modernidad?* en D. Bayon y otros, *América Latina en sus artes*.
Marsal, Juan F. y otros, *El intelectual latinoamericano. Un simposio sobre sociología de los intelectuales*, Buenos Aires, Editorial del Instituto, 1970.
———, *Los intelectuales políticos*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.
Martínez Torres, Augusto y Pérez Estremera, Manuel, *Nuevo cine latinoamericano*, Barcelona, Anagrama, 1973.
Mariátegui, José Carlos, *op. cit.*
Masotta, Oscar y otros, *op. cit.*
———, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós.

Merquior, José Guilherme, *Situación del escritor*, en C. Fernández Moreno, *op. cit.*
Messer, Thomas y Capa, Cornell, *The Emergent Decade*, Ithaca, Cornell University Press, 1966.
Monsiváis, Carlos, "La dependencia y la cultura mexicana de los setentas", en *Cambio*, No. 4, México, 1976.
Morais, Frederico, *Artes plásticas: a crise da hora actual*, Río de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1975.
Orgambide, Pedro, "Política y cultura en América Latina", en *Cambio*, No. 5, México, 1976.
Ovum, Montevideo, 1970 (número dedicado a las vanguardias plásticas argentinas).
Padín, Clemente, *Vanguardia y represión*, en *Artes visuales*, México, 1974. No. 3, págs. 18-19.
Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México FCE, 1956.
———, *La pintura mural de la revolución mexicana*, México, 1960.
———, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1964.
———, *Puertas al campo*, México, UNAM, 1966.
———, *Corriente alterna*, México,J. Mortiz, 1967.
———, *El mono gramático*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
Pellegrini, Aldo, *Panorama de la pintura argentina contemporánea*, Buenos Aires, Paidos, 1967.
Perus Cueva, Francoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.
Rama, Angel y Vargas Llosa, Mario, *Polémica*, en Nuevos Aires, Buenos Aires, 1973, No. 9, págs. 49-78.
Rodríguez, Antonio, *Diez años de artes plásticas en México*, Revista de la Universidad de México, vol. XXX, No. 12, agosto, 1976.
Rodríguez Prampolini, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1969.
———, *Una década de crítica de arte*, México, Sep Setentas, 1974.
Rojas-Mix, Miguel, *Arte y cultura en el Chile de Allende*, en *Artes Visuales*, México, 1974, No. 3, págs. 14-17.
Romero Brest, Jorge, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidos, 1969.
———, "Política artisticovisual en Latinoamérica", Buenos Aires, *Crisis*, 1974.
Siqueiros, David, *El muralismo de México*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.
Slemenson, Marta R. F. de y Kratochwill, Germán, *Un arte de difusores. Apuntes para la comprensión de un movimiento plástico de*

vanguardia en Buenos Aires, de sus creadores, sus difusores y su público, en J. F. Marsal, *El intelectual latinoamericano, op. cit.*
Solórzano, Carlos, "Diez años de teatro en México", en *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, No. 12, 1976.
Stastny, Francisco, *¿Un arte mestizo?*, en D. Bayon, *América Latina en sus artes.*
Sucre, Guillermo, *La nueva crítica*, en C. Fernández Moreno, *op. cit.*
Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas: 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
Ugarte, Eléspuru, J. M., *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*, Lima, Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, 1970.
Villegas, Abelardo, "El Ateneo y la mafia: dos formas de cultura mexicana", *Revista Universidad de México*, 1972, XXVI, No. 10.
Viñas, David, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.
Yurkievich, Saúl, *op. cit.*
Zaid, Gabriel, "Tres momentos de la cultura en México", *Plural*, México, No. 43, 1975.

III. Propuestas y análisis para un arte popular contemporáneo

Acción cultural: investigación y trabajo con el pueblo (antología de procedimientos para el trabajo plástico y teatral), Universidad Nacional de Buenos Aires, 1974.
Boal, Augusto, *obras citadas.*
————, *Las muchas formas del teatro popular*, Crisis, Buenos Aires, No. 19, noviembre, 1974.
Briski, Norman, *Teatro villero*, en *La Cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Cimarrón.
Buenaventura, Enrique, *El método de creación colectiva*, en La Bufanda del Sol, Quito, noviembre, 1972, No. 3-4.
————, *El arte no es un lujo*, en Copferman y otros, *Teatros y política*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
Castiñeira de Dios, José Luis, Jorge Prelorán y las voces de la marginación, *Crisis*, Buenos Aires, mayo, 1975, No. 25.
Corrieri, Sergio y Garzón Céspedes Francisco, *El Grupo Teatro Escambray*, Conjunto, La Habana, No. 18, octubre-diciembre, 1973.
Cruz Luis, Adolfo,. *Cuatrotablas: teatro popular y enfrentamiento*, Conjunto, La Habana, No. 19, enero-marzo, 1974.
De Andrade, Joaquín Pedro, *El cine brasileño después de Macunaíma*, Marcha, Montevideo, noviembre, 1970.
De Campos, Haroldo, *Superación de los lenguajes exclusivos*, en C. Fernández Moreno, *op. cit.*

Declaración y resoluciones del Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur, Santiago de Chile, 1972.
García Espinosa y otros, *Polémica*, en Latinoamericana, No. 4, Bs. As., 1974.
Goeritz, Matías, *Opiniones sobre el arte urbano*, en *Artes Visuales*, 1974, No. 8, págs. 3-7.
Grupo Libre Teatro Libre y otros, "Brecht en América Latina", *Conjunto*, No. 19, enero-marzo, 1974.
Grupo Octubre: *El teatro "villero"*, en Primera Plana, Buenos Aires, No. 448, del 9-5-72.
Híjar, Alberto, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM, 1972.
Jacoby, Roberto, "El espectáculo de todos los días", Buenos Aires, *La Opinión*, 21-10-73.
Manrique Ardila, J., *Cine latinoamericano*, Eco, Bogotá, octubre-noviembre, 1974, No. 168 y 169.
Mattelart, Armand, *op. cit.*
————, "¿Hacia una cultura de la movilización cotidiana?" en *Cuadernos de la realidad nacional*, Santiago de Chile, No. 10, diciembre, 1971.
Mattelart, Michele y Piccini, Mabel, "La televisión y los sectores populares", en *Comunicación y cultura*, Buenos Aires, Galerna, No. 2, 1974.
Martínez Torres, Augusto y Pérez Estremera, Manuel, *op. cit.*
Nomez, Naim, *La historieta en el proceso de cambio social*, en Comunicación y cultura, número citado.
Palomar, Francisco A., *La pintura social*, en *Argentina en el arte*, Buenos Aires, Viscontea, 1967.
Por un cine latinoamericano, Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza (Declaración y documentos del Encuentro de Cineastas Latinoamericanos), 1974.
Rocha, Glauber *El "Cinema Novo" y la aventura de la creación*, en della Volpe, Galvano y otros, Problemas del nuevo cine, Madrid, 1971.
Sanjinés, Jorge, *La búsqueda de un cine popular*, en Cine Cubano, La Habana, No. 89-90.
Saúl, Ernesto, *Pintura social en Chile*, Santiago de Chile, Quimantú, 1972.
Seibel, Beatriz, *El teatro bárbaro del interior*, Crisis, Buenos Aires, No. 25, mayo, 1975.
Sfeir, Dahd, "El teatro está muerto. ¿Muerto?", en *Crisis*, Buenos Aires, No. 6, octubre, 1973.
Siqueiros, David, *A un joven pintor*, México, Empresas editoriales, 1967.
Solanas, Fernando y Getino, Octavio, *op. cit.*

Sontag, Susan, *Carteles: anuncio, arte, artefacto político, comodidad,*
Stellweg, Carla, *De lo ambiental a lo modular*, en Artes Visuales, México, 1975, No. 8, págs. 32-44.
en *Sterner, Dugald, El arte y la revolución*, Mc Graw-Hill, 1970.
Teatro Experimental de Cali, *Cómo trabajamos en "La denuncia"*. en Conjunto, No. 19, enero-marzo, 1974.
Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, México, FCE, 1974.
Tirri, Néstor, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla, 1973.
Vega, Pastor, *El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo*, en Cine Cubano, La Habana, No. 73-75.
Yáñez, Rubén, *Nueva posición, nuevas posibilidades del teatro latinoamericano*, en Plural, segunda época, junio de 1977, págs. 80-85.
Para completar esta selección pueden consultarse, entre otras, las siguientes revistas:

Argentina

Cine *70 y Teatro 0*, ambas publicadas por la Comuna Baires.
Crisis
Latinoamericana
Los Libros
Nuevos Aires
Pueblos, hombres y formas en el arte, enciclopedia en fascículos semanales publicada por el Centro Editor de América Latina.

Cuba

Casa de las Américas
Cine Cubano
Conjunto
Pensamiento Crítico

Chile

Primer Plano

México

Cambio
Otro Cine
Plural
Artes Visuales
Revista de la Universidad de México

Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM)
Vuelta

Perú

Amaru
Hablemos de Cine
Textual

Uruguay

Cine del Tercer Mundo
Marcha
Ovum

Venezuela

Cine al Día
Imagen

teoría y praxis

Colección dirigida por
Adolfo Sánchez Vázquez

VOLÚMENES PUBLICADOS

1. L. Goldmann, R. Rossanda, P. Naville, H. Lefebvre, S. Mallet y otros, *Sociología y revolución.*
2. Adam Schaff, *Historia y verdad.*
3. Michel Lowy, Catherine Colliot-Thélene, K. Nair, *Sobre el método marxista.*
4. Juan Garzón, *Carlos Marx: Ontología y revolución.*
5. S. J. Woolf, *La naturaleza del fascismo.*
6. Lenin, Trotsky, Preobrajenski, Bujarin, *Debate sobre la economía soviética y la ley del valor.*
7. José Antonio Portuondo, *Concepto de la poesía y otros ensayos.*
8. Anatoly Lunacharsky, *El arte y la revolución (1917-1927).*
9. K. Kautsky, *La dictadura del proletariado.* V. I. Lenin, *La revolución proletaria y el renegado Kautsky.*
10. Joseph Dietzgen, *La esencia del trabajo intelectual y otros escritos.*
11. Adam Schaff, *Lenguaje y conocimiento.*
12. J. J. Goblot y A. Pelletier, *Materialismo histórico e historia de las civilizaciones.*
13. Varios, *El socialismo yugoslavo actual.*
14. Umberto Cerroni, *Marx y el derecho moderno.*
15. Varios, *Primer Congreso de la Internacional Comunista.*
16. Kasimir Malevich, *Del cubismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico.*
17. Oskar Lange, *La economía en las sociedades modernas.*
18. K. Kosík, *Dialéctica de lo concreto.*
19. Adam Schaff, *Estructuralismo y marxismo.*
20. A. Córdova, *Sociedad y Estado en el mundo moderno.*
21. Varios, *Filosofía y religión.*
22. S. J. Woolf, *El fascismo europeo.*
23. Varios, *La filosofía y la ciencia en nuestros días.*
24. Varios, *La filosofía y las ciencias sociales.*
25. Varios, *La filosofía actual en América Latina.*
26. R. Arismendi, *Lenin, la revolución y América Latina.*
27. Pashukanis, *La teoría general del derecho y el marxismo.*
28. Varios, *Literatura, ideología y lenguaje.*
29. Varios, *Liberalismo y socialismo.*
30. Colletti, *El marxismo y Hegel.*
31. Varios, *Necesidades y consumo en la sociedad capitalista actual.*
32. Althusser, *Posiciones.*
33. Kollontay, *El marxismo y la nueva moral sexual.*
34. Vidali, *Diario del XX Congreso.*
35. Cardoso, P. Brignoli, *Los métodos de la historia.*
36. González Rojo, *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual.*
37. Colletti, *La dialéctica de la materia en Hegel y el materialismo dialéctico.*
38. García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina.*

VOLÚMENES DE PRÓXIMA APARICIÓN

Zeleny, *La estructura lógica de "El Capital" de Marx.*
Liebman, *La conquista del poder (El leninismo bajo Lenin, I).*
Giannotti, *Ensayos antisociológicos.*

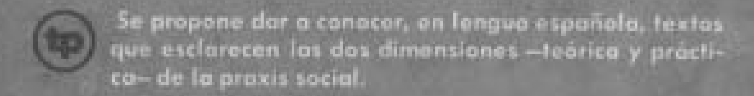
396

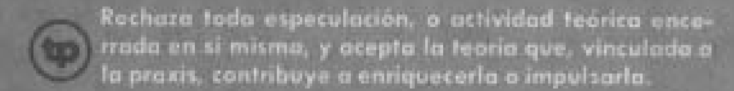
Se terminó de imprimir el día 30
de septiembre de 1977 en los talleres de
RODRIGUEZ HNOS EDITORES , S.A.
Benito Juárez N° 92-A
México 13, D.F.

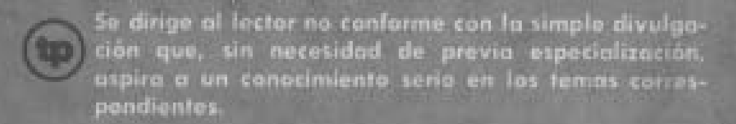
Se imprimieron 3,000 ejemplares.

teoría y praxis

Colección dirigida por
ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ


Se propone dar a conocer, en lengua española, textos que esclarecen las dos dimensiones —teórica y práctica— de la praxis social.


Rechaza toda especulación, o actividad teórica encerrada en sí misma, y acepta la teoría que, vinculada a la praxis, contribuye a enriquecerla o impulsarla.


Se dirige al lector no conforme con la simple divulgación que, sin necesidad de previa especialización, aspira a un conocimiento serio en los temas correspondientes.

ARTE POPULAR Y SOCIEDAD EN AMERICA LATINA

Néstor García Canclini

La presente obra ha surgido de las experiencias de arte popular realizadas en América Latina en los últimos años. Se presenta en ella un panorama de las obras y del pensamiento de los artistas que están cambiando la función social del arte al extenderlo a públicos nuevos. Pero además de sistematizar estas experiencias y reflexiones, el autor ha repensado sus fundamentos estéticos en relación con las transformaciones sociales.

El punto de partida de esta investigación es la incapacidad de las categorías estéticas producidas por la filosofía de los últimos siglos para explicar los cambios y la necesidad de establecer un nuevo marco teórico, apoyado en las ciencias sociales